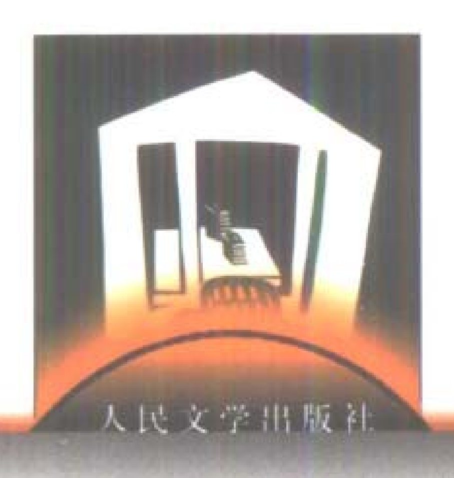



红学与二十世纪学术思想

陈维昭 著



人民文学出版社

文 丛



陈维昭 著



人民文学出版社
二〇〇〇年·北京



(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

红学与二十世纪学术思想/陈维昭著. -北京:人民文学出版社,2000.3
(旸谷文丛)
ISBN 7-02-002954-X

Ⅰ.红… Ⅱ.陈… Ⅲ.红楼梦研究-文学思想史 Ⅳ.I207.411

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 18326 号

责任编辑:张福海

人民文学出版社出版
(100705 北京朝内大街 166 号)
新华出版社印刷厂印刷　新华书店发行
字数 206 千字　开本 850×1168 毫米 1/32　印张 9.375　插页 2
2000 年 3 月北京第 1 版　2000 年 3 月北京第 1 次印刷
印数 1-3000
定价 15.00 元

编辑人语

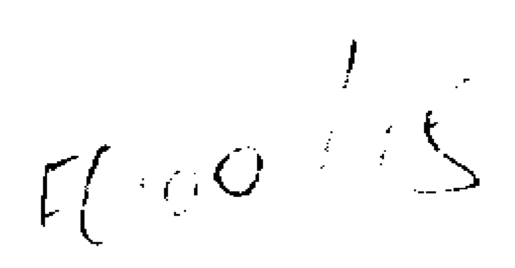
我们有许多文化泰山可供仰止，我们有许多成熟的学术和学术的成熟。可我们还有一种期盼——期盼一次撞击和一次超越。

因了破壁的期待，多年的面壁才成为甘愿的付出。因了穷经的追逐，继晷的膏油才会被不停歇地点燃。因了共有的执着，“旸谷文丛”才得以实现实力的主题。

也许，尝试会迷失在尘封的历史里；也许，探索会导向一个错误的轨迹。但每一次的尝试或探索都会在文化的苦旅里作出自己的贡献——用失败为后人树立一个正确的坐标。

这套书的作者全是中青年学者，他们不是用名声来向世人证明自己的实力，他们只是用一种努力来不负一次相约——用你我的手，托起一轮明日的学术太阳。

《淮南子·天文训》云：“日出于旸谷。”“旸谷文丛”之名由此而来。



序

黄天骥

去年，我到汕头大学访问，陈维昭同学告诉我，他所著的《红学与二十世纪学术思想》一书，即将问世，嘱为之序。我看到他那份很有分量的劳作，知道他经过辛勤的耕耘又有了新的收获。灯前展卷，遂欣然命笔。

八十年代初，维昭在中山大学中文系求学，本科毕业后，又攻读硕士学位，到八十年代后期才毕业离校。那一段，系里的学习风气很好，许多同学能够刻苦地、自觉地、创造性地学习。记得当年维昭随我一起研读元明清戏曲文学，我因兼着中文系和研究生院的行政工作，终日忙忙碌碌，真正能坐下来和维昭切磋学问的机会也并不多。好在研究生的学习，主要是靠自己。三年过去，维昭学习成绩斐然。他撰写的毕业论文，有不少独创性见解，给我留下很深的印象。

维昭毕业后到华南师大从事教学工作，后来又返回汕头市，为家乡的教育事业出力。1990 年初，维昭到康乐园探访我，彼此话虽不多，但心情互通，意气相投，师生间共同度过了一个愉快的上午，我觉他比求学时长高了，也显得更加成熟了。当我知道他在行政工作之余，执着地从事学术研究时，很是高兴。以我看，在高等学校，无论干什么工作，都应该多作

研究，加强科研能力。当教师者，自不待言；当干部者，如果不在学术的河流中游泳，或者不擅于总结与教育有关的各种问题，也就不懂得高校工作的规律，不理解教师工作的甘苦，不可能立足本职为教学工作服务。近几年，维昭锲而不舍地钻研学术，他既在实际工作中更深刻地领悟了人生，又在提高了洞察能力的基础上观照学术，因而能够高屋建瓴，势如破竹，把行政事务和学术研究同时做好。

维昭近年关注古典小说研究的问题。经过潜心研索，他写成了这本书，为研究红学作出自己的贡献。

在我国，《红楼梦》研究，已经成为一门显学。纵观我国的文学作品，没有哪一部能像《红楼梦》那样，问世以后，便长时期地掀起一阵阵波澜。且不说研究其名物、作者、评析其旨趣、技巧的论著，多如汗牛充栋，更有意思的是，在不同的历史阶段，这些环绕着《红楼梦》的学术研究，往往成了观察社会思潮的窗口，甚至成了社会变动的晴雨表。因此，研究《红楼梦》的研究历程，弄清楚《红楼梦》研究的各种学术思想的来龙去脉，本身就是一件很有意义的工作。

维昭在他的论著中，把索隐派、胡适的实验主义以及解放后社会政治批判的做法，都作了详细的剖析，并且系统地探讨了学者们如何从不同的角度对《红楼梦》作审美的诠释。由此切入，进一步透视《红楼梦》研究各种主要方法的文化依据，希望能在宽广的文化背景中审视《红楼梦》研究的底蕴。这就不是单线平涂式的研究《红学》。我想，维昭的做法，有助于人们了解《红学》研究的本质。

我对《红楼梦》素乏研究，只写过几篇有关它的题旨、形象之类粗浅的文章。但是，即使像我那样与《红楼梦》结缘不



深的人，也会被《红楼梦》研究问题所引发的风浪，触动灵魂，辗转反侧。使我一直困惑的是，近百年来，为什么凡是与学术研究沾上边者，总会直接或间接地受到红潮的牵扯。我曾想，这是否和中国知识分子心头上有一个解不开的政治情结有关。不过，仔细忖度，仅仅看到学术与政治的关系，依然是浮面的，依然没有触及心态中深层次的问题。现在，维昭从文化的角度切入，把《红楼梦》的研究史与中国近现代社会史、学术史、思想史等文化诸元联系起来，甚至还考虑到东西方文化思潮的呼应与撞击，这显然更能说明隐藏在红学研究背后的真谛，也更能解释为什么学术界总会与红学研究的思想，在震幅中同步起伏的原因。

从我国的历史看，宋明等代，曾发生过多起的"学案"。宋儒、明儒乃至清儒们在思想上的交锋，既推动了我国学术的发展，也反映出我国在不同时期的文化面貌。我想，维昭所综论的《红楼梦》研究学术史，换一个角度来说，不也是一桩儿经论弁百年不辍的"学案"么？剖析这桩"学案"的每个阶段，把百多年形形色色的思想交锋连缀起来，从其蜿蜒曲折的律动看文化的承传、扬弃，从其变化腾挪的态势看中国社会的进程、轨迹，不是很能发人深省么？现在，维昭这部著作，所涵盖的不仅仅是一本书的问题，他要让读者看得更广，想得更远。他的尝试，相信会得到人们的赞许。

维昭离开母校将近十年了，这段期间，风云变化，特别是经济大潮，滔滔汩汩。汕头在海之滨，潮汐对人们心灵的冲撞、振荡，比起其它地方，想必会更直接更激烈的吧！但是，维昭只一心钻研学问，在灯红酒绿的市廛中甘坐冷板凳，这是需要有献身于学术的坚忍意志的。尝闻大隐隐于市，维昭当然不是什么"市

隐”，但就甘于淡泊这一点而言，倒真有点隐忍的功夫。维昭一向好学深思，加上有着追求学术追求真理的挚诚，我相信假以时日，他是一定能作出更多的成绩的。

1997 年 5 月 4 日于中山大学

目　次

绪　言

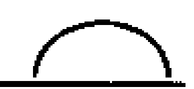
自从索隐派红学诞生以来,《红楼梦》的文化意义越来越引人注目。至今,它的文化意义和艺术成就已经在空前的广度和深度上得到承认。不管是出于"从……看《红楼梦》"的目的,还是出于"从《红楼梦》看……"的目的,《红楼梦》的符号性越来越显示其巨大的诠释功能,越来越显示出对于各种对话的构成功能。鲁迅先生说:自从《红楼梦》诞生以来,传统的思想和写法都被打破了。肯定了《红楼梦》在中国思想史、美学史、文学史、小说史上的划时代意义。《红楼梦》代表了中国古典小说的最高成就。而传统的评点方法、题咏方法、索隐方法、考据方法,西方传入的小说批评方法、美学方法、社会学方法、价值学方法,也纷纷把《红楼梦》作为中国古典小说中最有效的诠释、研究对象。近、现代以来的很多中国思想家、美学家已把对《红楼梦》诠释作为其理论体系的重要组成部分。一些历史学家、考古学家、科学家也把《红楼梦》作为其实证方法、逻辑方法的研究对象。一些文学家也通过诠释《红楼梦》而表达其文艺观点,刘心武先生涉及了一些《红楼梦》的考证问题之后,创作了小说《秦可卿之死》,并创造了"学术小说"的概念;王蒙先生在撰写了专著《红楼启示录》和评点了《红楼梦》之后,已被冯其庸先生称为"红学家"。《红楼梦》研究实际上已与中国近、现代的社会史、哲学史、思想

史、美学史、学术史的发展相呼应。

本书选择近、现代中国学术思想作为切入的角度，去透视《红楼梦》研究史上的各种主要方法的文化依据。

《红楼梦》的成书过程是模糊而又神秘的。它由曹雪芹"披阅十载，增删五次"而成八十回，据说又由高鹗续写而成一百二十回。它前后有过五个书名，它的故事的前身的作者另有其人。它的故事有曹雪芹的影子，也有"原始作者"的影子。它的任何"旧稿"至今未获一睹，而"旧稿"的蛛丝马迹却现身在《红楼梦》里。这是《红楼梦》与中国古代其他章回小说的不同之处。三国故事、水浒故事、西游故事的演变过程大体上都有迹可寻。唯独《红楼梦》的成书过程如此扑朔迷离。而这个扑朔迷离的成书过程却由伴随、参与《红楼梦》的创作过程的脂砚斋、畸笏叟等人以神秘的方式提示、暗示出来。脂评蕴含着传统的史学、经学旨趣。索隐派红学和考证派红学循着脂评的提示、暗示进行一番还原归真的工作。索隐方法、考证方法的运用，既是对传统学术思想的继承，也与乾嘉以来的学术思潮共脉搏。

中国学术思想发展到清代道光年间，出现了今文经学的复兴。这种复兴是对乾嘉考据学的反动。本来，清代的考据学是对晚明以来的空疏学风的反动。晚明以来，徐光启和复社文人出于挽救社会危机的目的，提出经世致用思想，猛烈抨击当时的空疏学风，提倡实学。而明末清初的思想家在总结明朝衰亡的原因时，把明朝的衰亡归因于朝政的腐败，而在意识形态方面，则归因于在当时占思想主流的宋明理学的空谈心性的学风。以经学取代理学，是清代思想史的一条主线。从明末清初顾炎武的"经学即理学"，到乾嘉的回归汉学，再到道咸至清末的今文经学，前后相承。出于经世致用的目的，采取实证的方式，这是清



初学者重要的学术思想。顾炎武说："读《九经》自考文始，考文自知音始。"[1]这样，回归经学就必须经由考据学、小学的途径去完成。要经世，首先就必须通经；要通经则首先必须考订经书的文字意义。

然而，到了乾嘉时期，由于政治的原因，经世致用思想逐渐让位于考据学。尤其是到了道咸时期，考据走向繁琐。当时的清王朝开始走向衰落，走向它的末世，社会矛盾空前激化，社会变革逼在眉睫。龚自珍、魏源应运而生，他们提出了改革变法的思想。而"托古改制"、通过重新诠释传统经典以表达新的思想，这是中国传统的思维方式和表达方式。龚自珍、魏源继承今文经学，通过诠释传统经典的微言大义去抨击时政，提倡变革。

经世致用，学以致用，"史以致用"是中国传统学术的一条重要思想，它导致了忧患意识、文以载道、文艺干预生活、文艺为政治服务等文艺思想。索隐派红学承接了这一传统。

乾嘉考据学的注重证据、提倡怀疑的学术思想对于明代以来与政治强权相表里的在思想领域处于独尊专制地位的理学是一个严重的挑战。然而，作为一种治学方法，考据学则是任何实证主义、科学主义所共同运用的。胡适先生因为提倡科学精神，提倡重估一切价值，强调实验的标准作用，发动了一场整理国故运动。考证方法成为这场运动的主要方法。然而，考证工作、考证方法却不是哪一个时期、哪一个学科所独专的。作为一种方法，它贯穿了几千年中国学术史。胡适之后的《红楼梦》考证，已成为红学中重要的学术分支。

自十九世纪末，尤其是二十世纪初，西方的哲学、美学思想涌进了中国。这是一个东西方文化交融的新时代。叔本华、尼采、黑格尔、达尔文、无政府主义、马克思主义、弗洛伊德、杜威等

的哲学和美学思想，纷纷传入中国的大门。二十世纪以来的中国学术界即使最具代表性的思想家、学者，也在通过直接或间接表达某一西方思想而表达自己对中国现实的理解和解释。表面看来，二十世纪以来的中国学术界似乎是各种西方思想进行接力赛的竞技场。

在二十世纪初的新文化运动时期和二十世纪八十年代的改革开放时期，中国文化界与西方文化接轨的现象十分引人注目，各种西方文化思想如七彩万花筒一下子展现在中国的文化界，令人眼花缭乱。对西方文化思想的介绍、褒扬、引用乃至依样画葫芦等成为一种时尚，西方文化思想曾一度成为中国文化界价值取向的重要参照物。短短的几年或十几年，就把西方 18 世纪以来的重要思想过滤了一遍。在这两个时期，中国的很多文化人对于西方文化思想都曾到了推崇备至、溢美而至于忘情的地步，"全盘西化"曾经成为当时振聋发聩的时代呼声。

然而，无论在哪一个时期，在二十世纪以来的中国文化界与世界文化的横向联系的过程中，在"全盘西化"的主观努力过程中，中国文化界与传统文化的纵的联系始终成为中国文化界的理解、解释、应用活动的先在结构，一方面，"全盘西化"的口号与近代以来中国思想家对传统文化的批判意识相关，另一方面，中国的思想界、学术界是以自己对中国文化的判断为依据去选择西方思想的，任何一种西方思想在进入中国大门的过程中已被中国化了。这是与传统文化的双重联系。更重要的是，中国文化界是依据自己对现实境遇与前途命运的理解去选择、翻译、强调和运用不同的哲学思想或一种哲学思想的不同方面。于是，西方的几乎所有的重要哲学思想在中国文化界经历了它们在西方文化界的相同命运：一个时代的不同学者、不同时代的学者都



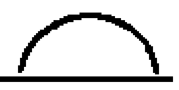
在选择、强调这些西方重要哲学思想的不同方面。二十世纪初，王国维眼看着封建王朝土崩瓦解、前途渺茫，他借助于文字去表达他的悲观厌世情怀，他选择了《红楼梦》，选择了叔本华，因为《红楼梦》后四十回最具悲观厌世精神，而叔本华的悲观主义和虚无主义更给他本体论上和人生观上的支持。他在《红楼梦》和叔本华哲学中找到借物言志的对象。在这种表述中，佛学思想、庄子的虚无主义思想与叔本华哲学合流了（当然，叔本华哲学和《红楼梦》本身已是对佛学的厌世思想的演绎）。

胡适留美归国后，在批判传统文化、提倡科学精神的时代洪流中，他提倡整理国故运动，提倡西方的科学精神，而考证方法则又成为杜威实用主义哲学与中国传统考据学的交汇点，《红楼梦》考证成为他的客观方法的实验场所。他的《红楼梦》考证是以批判索隐派红学为起点的。从方法论上看，如果说，索隐派红学运用的是传统解经方法中的演绎方法，从文本的个别词句演绎出其背后的微言大义，那么，胡适的考证方法运用的则是传统考据学（尤其是清代朴学）的归纳方法，从尽可能多的材料、例证上归纳出某种一贯性。在归纳方法上，传统考据学与西方的归纳法相通。而在反思批判传统文化的时代思潮中，在怀疑、否定权威（尤其是传统的权威）、提倡独立思考，强调实践的标准作用的时代精神中，西方的实用主义哲学是一根有力的杠杆。

在五四新文化运动的反封建、反专制、倡民主、倡自由的旗帜之下，具有社会批判精神的文学作品都被安置在这一旗帜之下。人们从社会制度、婚姻制度、爱情关系对于反封建、反专制的意义等社会学维度去诠释《红楼梦》里那些社会批判的描写。在当时那种“文艺为政治服务”、“文以载道”等文艺观念的指导下，当时对《红楼梦》所作的社会政治层面的诠释显然有机械的、

简单比附的毛病。这些诠释举出民主、自由、反专制、反封建的旗号，这些旗号是在西方文化那里接过来的。这种所谓的社会学诠释与索隐派红学的方法渊源于同一文化传统，这就是"文以载道"的文艺观念和索解微言大义的演绎方法。二十世纪六十年代，苏联已有学者对那种把马克思主义的历史唯物主义庸俗化的社会学进行批评，但这种批评、反思并没有被介绍到中国来，这不是因为这种批评在当时的苏联不引人注目，而是这种批评不符合五十至七十年代的中国国情。在强调反封建、强调阶级斗争的时代，古典作品的社会批判被诠释为阶级批判。这种对阶级斗争理论的滥用造成了这样一个理论上的困难，即封建贵族阶级的作家为什么要对本阶级进行阶级批判，宣告本阶级不配有更好的命运？于是就诞生了"世界观与创作方法的矛盾"的命题。在文艺创作、文艺评论、文艺研究为政治服务的时代，这种把古人现代化的做法是自然而然的事。

五十至七十年代中国大陆的现实主义美学诠释强调的是马克思主义哲学中的物质决定意识、社会存在决定社会意识、人是一切社会关系的总和等思想，强调在社会关系中，尤其是在阶级关系中，以人的经济地位物质利益关系为人物行动的内在依据，对社会生活进行反映，揭示社会生活的本质真实。但是，到了七十年代末以至八十年代，出于对决定论的否定，出于对四人帮时期的专制、否定个人价值与权利、否定个人欲望与感情的暴行的厌恶与痛恨，人性、感性、个体、主体性的觉醒成为那个时代最为引人注目的事实。马克思主义哲学中关于异化（它被理解为物质世界对于作为感性个体的异化现象）的思想，关于人的感性活动与历史发展的关系的思想被以空前的广度和深度进行强调，以至于片面地强调。主体性哲学、美学是这个时代重要的哲学、



美学思潮。探讨《红楼梦》的存在论价值的论著纷纷问世，出现了刘小枫关于《红楼梦》价值现象学诠释的论著[2]、成穷关于《红楼梦》的主体超越价值的诠释[3]。

作为对专制政治、对把阶级斗争扩大化的做法的另一种反拨，七十年代末以至八十年代初，出现了把美抽象化的倾向，《红楼梦》被理解为“对美的毁灭的悼念”，而这个“美”是具有人性的普遍适应性的。从对“阶级斗争主题”的厌恶转为对主题多义性、性格多面性的推崇，再到了强调各种个体化理解的合理性的接受美学，都可以视为这种反拨心理的产物。

海外学者夏志清、宋淇、余英时诸先生的《红楼梦》研究，也是西方思想与中国传统思想在《红楼梦》研究上交汇的产物，宋淇、余英时对大观园的理想性的强调，与他们对政治决定论的否定、对阶级斗争学说的拒斥、对作家主体性的强调相关。他们以桃花源、乌托邦去附会大观园。

总之，二十世纪的《红楼梦》研究史与二十世纪的中国思想史、学术史的发展是同步的，与二十世纪的世界文化思潮是互相呼应的。出现在二十世纪《红楼梦》研究史中的学术思想、方法乃是当时的文化界、学术界所提供的，而当时中国文化思想界、学术界的很多理论灵感表面看来是在西方文化那里获得的，实质上中国传统文化思想和中国民族命运是其获取灵感的内在依据。出现在二十世纪《红楼梦》研究中的学术思想、方法，乃是中国文化界、学术界依据现实的需要，对传统文化进行选择、对西方文化进行中国化而获得的。正因为《红楼梦》研究与二十世纪中国学术思想关系如此息息相关，使得《红楼梦》研究的“边界性”现象非常引人注目，以致有人要探讨红学究竟是小说学、文艺学，还是考据学、历史学。

红学的边界性是由文本《红楼梦》自身的边界性所引发的。对于那种“是小说就应当以小说读”的观点，我们有必要指出，《红楼梦》的小说性质也必须在中国文化史、学术史、文学史的具体规定性中去理解。这样，才可避免把红学的边界性当成红学危机的根源。红学的边界性实际上就是从人文科学的各种维度去诠释《红楼梦》的结果。各种诠释维度都有自身的旨趣，总括起来，它们大致超不出这样两种句式：“从《红楼梦》看……”或者“从……看《红楼梦》”。决没有一种“从《红楼梦》看《红楼梦》”的所谓“内在研究”、“内在逻辑”或“内部规律”。

库恩的范式革命理论是针对自然科学而提出的，范式是为解决特定难题而出现的。难题解决了，新的难题又出现了。当原有范式解决不了新难题的时候，危机就产生了。但是，文本诠释显然不是一项“解决”难题的活动，它是一种理解与解释的活动，是一个开放式的意义生成过程。任何一种对文本的诠释都不可能是对该文本的诠释的终结。反过来说，一种范式被接受、应用的范围变得小起来，并不一定意味着此一范式外在于研究对象，走上了歧途。实际上，诠释维度的替换，就如阅读趣味的转变一样，有着复杂的文化、历史根源。一种诠释维度、一种阅读趣味过时了，并不意味着这种诠释维度、阅读趣味寿终正寝。边界性正是“红学”的本体、本性之所在。

〔1〕 《答李子德书》，《亭林文集》卷四。

〔2〕 见其《拯救与逍遥》第三章，上海人民出版社 1988 年版。

〔3〕 成穷《从〈红楼梦〉看中国文化》，上海三联书店 1994 年版。

第一章 索隐方法与经纬学术传统

一 索隐与道咸时期的今文经学复兴

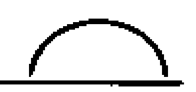
今天所能看到的第一篇关于《红楼梦》的序文是戚蓼生(1732—1792)的《石头记序》。戚蓼生说：

> 夫敷华掞藻，立意遣词无一落前人窠臼，此固有目共赏，姑不具论。第观其蕴于心而抒于手也，注彼而写此，目送而手挥，似谲而正，似则而淫，如《春秋》之有微词、史家之多曲笔，试一一读而绎之：写闺房则极其雍肃也，而艳冶已满纸矣；状阀阅则极其丰整也，而式微已盈睫矣；写宝玉之淫而痴也，而多情善悟不减历下琅琊；写黛玉之妒而尖也，而笃爱深怜不啻桑娥石女。他如摹绘玉钗金屋，刻画芗泽罗襦，靡靡焉几令读者心荡神怡矣，而欲求其一字一句之粗鄙猥亵不可得也。盖声止一声，手止一手，而淫佚贞静悲戚欢愉，不啻双管之齐下也。噫，异矣！其殆稗官野史中之盲左、腐迁乎！
>
> 然吾谓作者有两意，读者当具一心。譬之绘事，石有三面，佳处不过一峰；路有两溪，幽处不逾一树。必得是意，以

读是书，乃能得作者微旨。如捉水月，只挹清辉；如亇天花，但闻香气，庶得此书弦外音乎！[1]

有人认为："本序的特点就在于用朴素的艺术辩证的观点论述了曹雪芹的艺术匠心和高度技巧。它指出：《红楼梦》在艺术处理上并不简单化，而往往在描写时能做到多方面、多角度同时并举，将正面描写与侧面描写，对主动者的描写与对被动者的描写，对观察者的描写与对被观察者的描写紧密结合起来。作者的爱憎褒贬又不是直接道出，使人一目了然，而是深深地蕴藏在一幅幅画面中，所谓'注彼而写此，目送而手挥，似谲而正，似则而淫'，这样，就在描写的同一人物、情节和环境中，往往可使读者得出正反两种印象。正因此，戚蓼生指出：'作者有两意，读者当具一心'，必须求得作者的'微旨'，能欣赏其'弦外音'。这也就是说读者应当努力探求作者的创作意图和正确领会其主题思想。这些见解应该说是有道理的。曹雪芹自己曾经说过：'都云作者痴，谁解其中味？'他也希望人们读《红楼梦》时真正能识味解音。然而，假如片面地强调《红楼梦》是'《春秋》之有微词，史家之多曲笔'，以至后来有的人借题发挥，肆意引申，大谈其《红楼梦》的微言大义，那又走向了另一条邪道了。"[2]

人们往往喜欢从文学典型化的角度去诠释戚蓼生的这段话。然而，作为诠释，首先应该注意戚蓼生的视界的性质、内涵。在戚蓼生眼中，《红楼梦》首先是具有史书的价值的。忽略了这一点，我们就无法理解戚蓼生在"似谲而正，似则而淫"等句之后为什么会接上"如《春秋》之有微词，史家之多曲笔"二句，而不是接上"如《离骚》之有深意，文学之有象征"；我们也无法理解戚蓼生在盛称《红楼梦》的"双管齐下"之后，为什么接上"其殆稗官野史中之盲左、腐迁乎"而不是接上"其殆诗家词人中之李杜、欧苏



乎”。

如果我们注意到戚蓼生是以史学意识、经学意识去诠释《红楼梦》的，那么，我们回过头来看看他关于“注彼而写此”的论述，就可发现他这篇堆满形容、比喻的序文实际上是在阐明《红楼梦》符合史学的最高原则：皮里阳秋。他的意思是，读者对《红楼梦》的解读、诠释，应该遵循还原规则，重现其微言大义、作家本旨。

《红楼梦》产生于“经学复盛时代”的清朝，这同时是一个文字狱严酷的专制时代，所以《红楼梦》采用皮里阳秋的笔法是毫不足怪的。曹雪芹在小说里所设置的那个“真真假假”的语言屏障可以表明《红楼梦》在艺术构思上受到“皮里阳秋”的史学原则的影响。

这篇序从叙述方式上强调《红楼梦》的历史意识。而作为一种阅读趣味，后来的索隐派则着力诠释《红楼梦》的故事内容的历史真实性，从历史真实之维去诠释《红楼梦》。茅盾先生说：“平心论之，索隐派着眼于探索《红楼梦》之政治、社会的意义，还是看对了的。”[3]这一点可以从索隐派的“影射”观点上得到印证。所谓“注彼而写此，目送而手挥，似谲而正，似则而淫，如《春秋》之有微词，史家之多曲笔”，旨在强调《红楼梦》有微言大义。戚蓼生的视界继承了今文经学的阐发微言大义的学术思想。这种今文经学旨趣在乾嘉时期可谓和者盖寡，而在道咸时期则演成占主导地位的学术思潮。

西汉初的今文经学提倡治经应重在阐发微言大义，这种经学方法在清代乾嘉年间得到复兴，常州学派的庄存与、刘逢禄继承董仲舒、何休的经学方法，将这种经学方法发扬光大。后来，龚自珍、魏源等则以这种方法为其政治思想的阐发服务。这是

一种超越经典的字面含义、诠释其背后的微言大义的学术旨趣和解经方法，把它运用到《红楼梦》研究上，就出现了索隐派红学。

皮锡瑞说，清代经学经历过三项变化：清初，是为汉、宋兼采之学；乾隆以后崇尚许、郑之学，说经皆主实证，不空谈义理；嘉、道以后，今文经学复兴。[4]出现于道光年间的今文经学复兴由乾嘉学派的"以字解经"、注重文字训诂转向提倡经世致用，阐发微言大义。常州学派是这场今文经学复兴思潮的中坚。而道咸间的龚自珍、魏源，则把公羊学从经学领域扩大到社会政治的层面，把阐发微言大义作为经世致用的手段。魏源在鸦片战争开始，目睹西方资本主义列强对中国的侵略，目睹中华民族承受空前的屈辱，产生了改良图治的经世思想，今文经学的阐发微言大义的学术传统给了他阐发社会改良思想的途径。魏源、龚自珍弘扬了借题发挥、借解经以表达社会政治改良思想的思维方式和表达方式。他们以治经为起点，最终归结于治世；以学术研究为起点，最终归结于社会政治改良。

《红楼梦》的构思既有传统经学、史学的皮里阳秋的特点，也有清初的影射思维的特点。作为曹雪芹的同时代人，脂砚斋是在相同的学术、文化氛围中出现的，他的评点《红楼梦》，是在同一文化语境中与曹雪芹的对话，他的评语处处表现出传统经学和传统叙事学的特点。最突出的是他对"《红楼梦》有微言大义"的多次提示。而《红楼梦》的叙述语言、叙事结构也确实证实了脂砚斋的这类提示。然而，在脂批本《石头记》诞生之后，尤其是在程甲本、程乙本诞生之后，《红楼梦》的读者对这个《红楼梦》的"本旨"问题并没有产生兴趣，红学史上的题咏之作更多的是对小说中人物命运的关注与同情，更多的是文学欣赏意义上的阅



读。到了索隐派红学，才重新捡起脂砚斋埋下的这条线索，对《红楼梦》的本旨进行各种各样的索解，他们的索解的最基本的出发点是：《红楼梦》借文学影射政治。索隐派是对《红楼梦》和脂砚斋的经学特点的呼应，从传统学术渊源看，它是对传统史学的"皮里阳秋"和传统文艺学的"文以载道"观念的运用。从与时代思潮的关系看，它与十九世纪末二十世纪初的反满清的民族主义思潮结合在一起。当然，蔡元培《石头记索隐》之后，尤其是二十世纪下半叶的索隐派红学，还与国学复兴、民俗趣味、文化猎奇心理（这种心理在八十年代的大陆引人注目）联系在一起。

二　索隐、影射与诗骚学术传统

对于"红学"史上的索隐派，简直可以用得上"臭名昭著"、"鄙陋不堪"这样的形容词了。据说，其索隐方法之幼稚，恐怕连中学生都看得出来。然而，王梦阮、沈瓶庵的《红楼梦索隐》和蔡元培的《石头记索隐》却分别再版十次、十三次之多。"这套学说却耸动天下，使无数读者为之折服"。[5]根只根，野火烧不尽，春风吹又生。时至今日，索隐派红学的论著依然层出不穷。索解者兴味盎然，批驳者除恶务尽。但从来就批不倒、驳不完，其批驳充其量构成了与索隐者的对话。

索隐方法并非清代人的发明创作，它是传统经学的主要方法之一，只因清代的"乾嘉学派"把这种方法发挥到淋漓尽致、玄乎其玄，以致成了"猜笨谜"。《汉书·艺文志》说："古之学者耕且养，三年而通一艺。存其大体，玩经文而已。是故用日少而畜德多，三十而五经立也。后世经传既已乖离，博学者又不思多闻阙疑之义，而务碎义逃难，便辞巧说，破坏形体；说五字之文，至于

二三万言;后进弥以驰逐。故幼童而守一艺,白首而后能言。安其所习,毁所不见,终以自蔽——此学者之大患也。"[6]"说五字之文,至于二三万言",这在清代学术界屡见不鲜。"说"的方法很多,索隐便是其中一种。这种"幼童而守一艺,白首而后能言"的现象是经学自身发展的必然结果。既是经典,必然字字千金;既是经学,必然蕴含着信仰。于是,"说五字之文,至于二三万言"便不是多余之举。崇奉经学,必先重"小学"(文字学、音韵学、训诂学)。而"小学"的学问之大,实是非皓首鹤发不能臻其至境。这样,关于经典之义理的文章就来不及做了,因而乾嘉之学就成了守筌而忘鱼、守蹄而忘兔的本末倒置。当经典从偶像的宝座上跌落之时,乾嘉之学就成为"繁琐"、"呆板"的代名词了。

《红楼梦》值得如此大索特索、一索再索吗?顾颉刚先生说:

> 我原来想,凡是一种风气必有它的来源:自从有了《红楼梦》之后,"模仿""批评"和"考证"的东西如此的多,自然由于读者的注意,但为什么做出的东西总是浮浅的模仿,尖刻的批评,和附会的考证?这种思想的来源是在何处?我要解释这三类东西的来源,很想借了这一篇序文,说明浮浅的模仿出于《尚书》之学,尖刻的批评出于《春秋》之学,附会的考证出于《诗经》之学。它们已有了二千年的历史,天天在那里挥发它们的毒质,所以这种思想会得深入于国民心理,凡有一部大著作出来,大家就会在无意之中用了差不多的思想,做成这三类东西,沾附在它的上面。《红楼梦》的本身不过传播了一百六十余年,而红学的成立却已有了一百年,在这一百年之中,他们已经闹得不成样子,险些儿把它的真面目涂得看不出了。我很愿意在这篇序文上把从前人



思想的锢蔽和学问的锢蔽畅说一回，好使大家因打破了旧红学而连及其余同类的东西。[7]

顾颉刚这里的“附会的考证”大概就是指索隐方法吧。他指出了“浮浅的模仿”、“尖刻的批评”和“附会的考证”都是源自传统经学，这是一语中的的。然而，与其把附会的考证等方法当成毒素，唯恐除毒未尽，倒不如冷静地考察一下它与传统学术思想的关系。

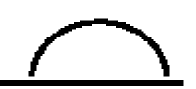
索隐，顾名思义，是对“隐”的索解，它是传统国学中对于文本的一种重要的解读方式。这种解读方式的产生是以“隐”的问题为对象的。这个“隐”，则是中国传统文化中一条重要的思维方式、撰写方式和美学原则。《史记》的索隐者、唐代的司马贞说：《史记》“贯穿经传，驰骋古今，错综隐括，各使成一国一家之事，故其意难究详矣。”[8]又说：“夫太史公记事，上始轩辕，下讫天汉，虽博采古文及传记诸子，其间残缺盖多，或旁搜异闻以成其说，然其人好奇而词省，故事核而文微，是以后之学者多所未究……”[9]又说“以此书残缺虽多，实为古史，忽加穿凿，难允物情。今止探求异闻，采摭典故，解其所未解，申其所未申者，释文演注，又重为述赞……”[10]司马贞之所以要进行索隐，是因为司马迁“其人好奇而词省”，使得《史记》这部史书“事核而文微”，其义隐晦，有未解未申之处。索隐，就是要越出文字的字面意义，索解出文字背后的事和义。

当然，这只是从《史记》的叙事特点去理解《史记》的“隐”，去解释索隐的必要性。作为一种撰写原则，孔子的“春秋笔法”是史学领域中“隐”的撰写原则的创始者。在文艺领域，刘勰的《文心雕龙》明确提出了“隐”的撰写原则：“四象精义以曲隐，五例微词以婉晦，此隐义以藏用也。”“四象”指的是《易经》六十四卦中

有实象,假象,义象,用象。以乾卦为例,以乾卦象天,是为实象;以乾卦为父,为假象;以乾为健,为义象。可见,四象的含义和爻象之间的关系是曲折隐晦的。所谓"五例",指的是《春秋左氏传》的五种写作条例,即微而显,志而晦,婉而成章,尽而不污,惩恶而劝善。[11]所谓"四象"、"五例",要强调的就是意在言外的境界。"夫隐之为体,义生文外,秘响旁通,伏采潜发,譬爻象之变互体,川渎之韫珠玉也。故互体变爻,而化成四象;珠玉潜水,而澜表方圆。"[12]"隐也者,文外之重旨者也……"[13]用有限的文字,表达无尽的意旨,这是中国传统美学的一条重要原则。

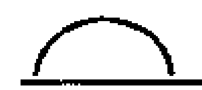
刘勰是从史学的"隐"过渡到文艺、美学中的含蓄、象征的表现方法的。索隐派红学对于"隐"的理解主要的是史学意义上的。索隐派红学所理解的"隐",不仅是指文字所影射的历史上的事件和人物,而且指隐藏于字面之外的意义、本质、情感等。传统美学更强调探寻文字背后的不可穷尽的意,这是一个意义诠释过程,而索隐派红学则强调探寻文字背后的事情真相、生活原型,这是一项事实还原的工作。

自从经学于西汉大盛之后,经学方法就被广泛运用于人文领域,文学领域亦不例外。楚辞在文学史上的经典地位使它必然要受到经学方法的洗礼,因而有"善鸟香草"之类的索隐方式。到了汉代,《离骚》被尊为《离骚经》,后汉注经大师王逸作《离骚经序》认为:"《离骚》之文,依诗取兴,引类譬喻。故善鸟香草,以配忠贞;恶禽臭物,以比谗佞;灵修美人,以媲于君;宓妃佚女,以譬贤臣;虬龙鸾凤,以托君子;飘风云霓,以为小人。"[14]所谓"依诗取兴,引类譬喻",指的是《离骚》隐喻结构的建立方式。这里的"兴",是指《诗大序》的"诗有六义"中的"兴","引类譬喻"则是指"诗之说义"中的"比"。《毛诗序》是对于《诗经》的隐喻(影



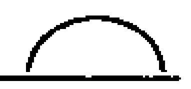
射)思维方式的美学诠释。所谓“上以风化下，下以风刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风”。“风”是诗学上的隐喻(影射)规则，后世的所谓“温柔敦厚”、“怨而不怒”等，都是指通过运用隐喻(影射)思维方式而创造的美学境界而言的。朱熹说：“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”“比者，以彼物比此物也。”[15]这里的“他物”与“所咏之词”的关系就是一种影射与被影射的关系。关系的双方不必具有性质、内容的一致、同一，只要有结构、形状、语音等方面的相同、相似或相近，即可构成这种影射的关系。“先言他物”便是影射。而当作家把“所咏之词”或“此物”隐而不宣，然后仅仅把“他物”、“彼物”作为文学作品的描写对象的时候，就如曹雪芹把真事隐去，把假语留存一样，这时，这部文学作品就成了一部影射之作。于是以索隐方法去解读，则是再自然不过的事情。何况《红楼梦》的作者于白纸上写黑字，说是：“作者自云……故将真事隐去……何妨用假语村言……。”索隐方法成为对于《红楼梦》“比兴”(尤其是“兴”)的实体的一种有效的还原方法。刘勰说：“比显而兴隐”，“观乎兴之托喻，婉而成章，称名也小，取类也大。关雎有别，故后妃方德；尸鸠贞一，故夫人象义。义取其贞，无从于夷禽；德贵其别，不嫌于鸷鸟；明而未融，故发注而后见也。且何谓为比？盖写物以附意，扬言以切事者也。故‘金锡’以喻明德，‘圭璋’以譬秀民，‘螟蛉’以类教诲，‘蜩螗’以写号呼，‘浣衣’以拟心忧，‘席卷’以方志固：凡斯切象，皆‘比’义也。”[16]所以《毛诗序》说：“《关雎》，后妃之德也，风之始也，所以风天下而正夫妇也。”关雎的形象描写(喻体)是对“后妃之德”的影射。刘勰的这段话可以用来描述索隐的运思方式。

王梦阮是以这个角度去理解《红楼梦》的构思方式的，他说：



“《红楼梦》一书，海内风行，久已脍炙人口。诸家评者，前赓后续，然从无言其何为而发者。盖尝求之，其书大抵为纪事之作，非言情之作，特其事为时忌讳，作者有所不敢言，亦有所不忍言，不得已乃以变例出之。假设家庭，托言儿女，借言情以书其事，是纯用借宾定主法也。”“全书以纪事为主，以言情为宾，而书中纪事不十之三，言情反十之七，宾主得毋倒置？不知作者正以有不敢言不忍言之隐，故于其人其事，一念唯恐人不知，又一念唯恐人易知，于是故作离奇，好为狡猾，广布疑阵，多设闲文，俾阅者用心全注于女儿罗绮之中，不复暇顾及它事。作者乃敢乘人不觉，抽毫放胆，振笔一书，是又善用喧宾夺主法者。明修暗渡，非寻常方家之能事已也。”[17] 所谓“借宾定主法”、“喧宾夺主法”，就是“所咏之词”占宾客的次要位置，而“他物”反倒占主要位置。王梦阮关于“纪事”、“言情”的说法合理与否，姑且不论，他对《红楼梦》艺术思维的理解的结论——明修暗渡，无疑触及了《红楼梦》的、也是传统经学的比托影射的思维方式。索隐派红学的学术前提即是这样一种理解：《红楼梦》是以影射方法构筑而成的。

还原《红楼梦》隐去的（或者说，它所影射的）历史上的原本事件、人物，这是索隐派红学与考证派红学相同的目标（当然，考证派红学的工作不局限于索解本事的范围）。所不同的是，考证派运用的方法较为严密，采用的历史材料较为直接、丰富，所以它考证出来的结果能自圆其说，较为令人信服；索隐派红学的索解工作更多地依赖于在同构关系（如名字上的谐音、人物关系上的同构，小说事件与历史事件同构等等）的基础上进行类比、演绎（实际上，这种方法也被广泛地运用于《红楼梦》考证之中）。然而，以同构为依据而进行的类比推理，其结论只能是一种可能



性。而索隐派红学又往往不能顾及小说的整体结构，其同构关系的确认，只是局限在《红楼梦》里某一片断、某一人物与某一历史事件同构，而这种同构关系对于《红楼梦》的其他情节、人物，则往往有矛盾之处，所以索隐派红学的索解结论往往显得牵强。俞平伯先生在评说"索隐"方法与"自传说"的特点时指出，"索隐"与"自传"的不同首先是"研究之方向相反。——索隐逆入，自传顺流。开卷第一回作者自云'将真事隐去'，欲求索之，反其道而行之，此逆入也。欲将往事'编述一集以告天下人'，遂旁及曹氏一家以实之，此顺流也。似顺是而逆非，却未必尽然。盖所谓逆者，中有顺焉；所谓顺者，亦有逆焉。何以言之？既曰有'隐'，何不可'索'？幸而有得，未尝无益也。详考其家乘，定作者为谁氏固与'亲睹亲闻'、'嫡真实事'诸文相合，而作者点明是'假语村言'，又奈此'满纸荒唐言'何。迹其记叙纷歧，言辞惝恍，胶柱刻舟以求之，庸有当乎，殆所谓'齐则失之，楚亦未为得也'。"[18]这是针对索隐方法、胡适的考证方法与小说《红楼梦》的关系而言的。《红楼梦》有自传的性质，而文字叙述上又是"满纸荒唐言"。相对于其自传的性质，从作者生平及家世上考证其小说的自传性，这是顺流；从小说的叙述语言（"满纸荒唐言"）入手，去索解其背后的作家本意、历史本事，这是逆入。所谓"顺流"，近似于孟子的"知人论世"，所谓"逆入"，则近似于孟子的"以意逆志"。《孟子·万章上》提出了"以意逆志"的方法论：

> 咸丘蒙曰："舜之不臣尧，则我既得闻命矣。《诗》云，'普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣。'而舜既为天子矣，敢问瞽瞍之非臣，如何？"曰："是诗也，非是之谓也；劳于王事而不得养父母也。曰，'此莫非王事，我独贤劳也。'故说诗者，不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之。如

以辞而已矣,《云汉》之诗曰,'周余黎民,靡有孑遗。'信斯言也,是周无遗民也。"

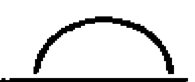
据朱自清先生的理解,"'以意逆志'是以己意己志去推作诗之志"[19]。当然,孟子的"以意逆志"强调的是"不以文害辞,不以辞害志",不要因为局部的文字而妨碍对整篇作品的理解。当然,这里回避了"解释学循环"的问题,即,如果没有对个别词句的理解,如何形成对整篇作品的理解?从由词句入手去推想作家的本意这一点上看,"以意逆志"的方法便是"逆入"的方法。

那么,如何做到"以意逆志"呢?如何做到不以文害辞,不以辞害志呢?也即是如何形成对作品的整体理解呢?孟子提出了"知人论世"的方法论,他说:

颂其诗,读其书,不知其人,可乎?是以论其世也,是尚友也。[20]

这里的"人"是诗人、作家,他们是作品的作者,作品是作者的生活或心理的写照,从这一角度看,任何文学作品都有自传的性质。因而,照传统经学看来,了解其作者的生平、思想、感情,便能准确把握作品的本旨、作家的本意,这是"顺流"的方法论。

对于"以意逆志"和"知人论世"的传统经学方法,《红楼梦》的作者也通过"顺流"与"逆入"两个维度进行演绎。作家本旨可以通过叙述文字去索解,那么,他反其道而行之,将自己的本旨深藏不露,且设置重重迷雾,所谓"假作真时真亦假,无为有处有还无",因而,解经时的"逆入",在他的创作中转为顺流,他以文害辞,以辞害志,然后交给读者去索解:"满纸荒唐言,一把辛酸泪!都云作者痴,谁解其中味?"这样,对于《红楼梦》的解读、演绎,则是一项拨乱反正、寻本还原的工作。



在索隐派看来，采用否定之否定，以传统的“顺流”、“逆入”的解经方法去解读，便可实现传统经学文化的还原。王梦阮在《红楼梦索隐提要》中说：

> 开卷第一回中，即明言将真事隐去，用假语村言云云，可见铺叙之语无非假语，隐含之事自是真事。儿女风流，闺帷纤琐，大都皆假语之类；情节构造，人物升沉，大都皆真事之类。不求其真，无以见是书包孕之大；不玩其假，无以见是书结构之精。

胡适在《红楼梦考证》里提出，以蔡元培为代表的索隐派红学属于“附会的红学”，是“大笨伯”，其索隐工作是“猜笨谜”、是“很牵强的附会”。对于胡适的挑战，蔡元培给予回应。他认为他的《石头记索隐》并非牵强的附会，他的治学态度是审慎的，方法是严密的。他认为索隐方法要“知其所寄托之人物，可用三法推求：一，品性相类者；二，轶事有徵者；三，姓名相关者。”[21]他拒不承认胡适对他的评价，他说：“自以为审慎之至，与随意附会者不同。近读胡适之先生《红楼梦考证》，列拙著于‘附会的红学’之中。谓之‘走错了道路’；谓之‘大笨伯’、‘笨谜’；谓之‘很牵强的附会’；我实不敢承认。”[22]蔡元培虽不至于像西方结构主义那样剥夺作家对于其创作的文本的权威地位，但他认为文学研究的最迫切的任务不是研究作家生平，而是寻求小说情节的微言大义，他说：“惟吾人与文学书最密切之接触，本不在作者之生平，而在其著作。”当蔡元培援引先例以支持他的上述观点的时候，我们看到了关于楚辞的传统学术思想和思维方式是如何成为蔡元培的“前理解”的。他说，楚辞的作者（屈原、宋玉、景差等）及其作者的生活年代（楚怀王、襄王时）已被考定，于是对

于作者的考证的工作便算结束，但楚辞的“内容”即情节的含义却需要研究者去解读。他说：

> 著作之内容，即胡先生所谓“情节”者，决非无考证之价值。例如我国古代文学中之《楚辞》，其作者为屈原、宋玉、景差等；其时代在楚怀王、襄王时，即西历纪元前三世纪顷，久为昔人所考定。然而“善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比谗佞；灵修美人以媲于君，宓妃佚女以譬贤臣；虬龙鸾凤以托君子，飘风云霓以为小人”，为王逸所举者，固无非内容也。其在外国文学，如 Shakespeare 之著作，或谓出 Bacon 手笔，遂生“作者究竟是谁”之问题。至如 Goethe 之著《Faust》，则其所根据之神话与剧本，及其六十年间著作之经过，均为文学史所详载。而其内容，则第一部之 Gretchen 或谓影 Elsassirin Friederike（Bielschowsky 之说），或谓影 Frankfurter Gretchen（Kuno Fischer 之说）。第二部之 Walpurgisnacht 一节为地质学理论。Helena 一节为文化交通问题。Euphorion 为英国诗人 Byron 之影子（各家略同）。皆情节上之考证也。又如俄之托尔斯泰，其生平、其著作之次第皆无甚疑问。近日张邦铭、郑阳和两先生所译英人 Sarolea 之《托尔斯泰传》有云：“凡其著作无不含自传之性质。各书之主人翁，如伊尔屯尼夫、鄂仑玲、聂乞鲁多夫、赖文、毕索可夫等，皆其一己之化身。各书中所叙他人之事，莫不与其身有直接之关系。……《家庭乐》叙其少年时情场中之一事，并表其情爱与婚姻之意见。书中主人翁既求婚后，乃将少年狂放时之恶行缕书不讳，授所爱以自忏。此事托尔斯泰于《家庭乐》出版三年后，向索利亚柏斯求婚时，实尝亲自为之。即《战争与和平》一书，亦可作托尔斯泰之家

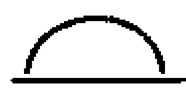


乘观。其中老乐斯脱夫即托尔斯泰之祖,小乐斯脱夫即父,索利亚即其养母达善娜,尝两次拒其父之婚者,拿特沙药斯脱夫即其姨达善娜柏斯,毕索可夫与赖文,皆托尔斯泰用以自状。赖文之兄死,即托尔斯泰兄的米特利之死。《复活》书中聂乞鲁多夫之奇特行动,论者谓依心理未必能有者,其实即的米特利生平留于其弟心中之一纪念。的米特利娶一娼,与聂乞鲁多夫同也。"亦情节上之考证也。然则考证情节岂能概目为附会而排斥之?[23]

索隐派的方法,不仅用蔡元培所说的三法,而且与考证方法一样钟情于归纳法。蔡元培说他在使用索隐法时"每举一人,率兼用三法或两法,有可推证,始质言之。其他如元春之疑为徐元文,宝蟾之疑为翁宝林,则以近于孤证,姑不例入。自以为审慎之至,与随意附会者不同。"[24]孤证,便有附会之嫌。

把索隐视为"情节的考证",从"科学方法"的角度看,是奇怪的,但是,它显然透露出索隐与考证的某一共同旨趣。考证作家生平,是为了证实关于作家的某些历史事实的真实(真相),而考证小说的情节(索隐),则是为了证实小说的情节所指涉的某些历史事实的真实(真相)。不同之处在于一是考证作家生平,一是考证小说的情节。相同之处则在于都为了证实历史真相(不是意义的真实,而是存在的真实)。从传统史学的历史之维去审视《红楼梦》,历史旨趣是考证派与索隐派相同的学术旨趣。正是这种历史旨趣,才使得考证派的成果可以为索隐派、实证主义、自然主义、实验主义、现实主义、社会学民俗学、文化学、新历史主义等不同流派所共享。

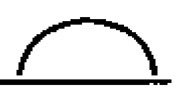
胡适说:"假使一部红楼梦真是一串这么样的笨谜,那就真



不值得猜了。”[25]蔡元培大不以为然：“况胡适先生所谥为笨谜者，正是中国文人习惯，在彼辈方谓如此而后‘值得猜’也。《世说新书》称曹娥碑后有‘黄绢幼妇外孙齑臼’八字，即以当‘绝妙好辞’四字。古绝句‘藁砧今何在？山上复有山。何当大刀头，破镜飞上天。’以藁砧为夫，以大刀头为还。《南史》记梁武帝时童谣有‘鹿子开城门，城门鹿子开’等句，谓鹿子开者反语为来子哭，后太子果薨。自胡先生观之，非皆笨谜乎？《品花宝鉴》以侯公石影袁子才，侯与袁为猴与猿之转借，公与子同为代名词，石与才则自‘天下才有一石，子建独占八斗’之语来。《儿女英雄传》自言十三妹为玉字之分析，非经说穿，已不易猜；又以纪献唐影年羹尧，纪与年，唐与尧，虽尚简单；而献与羹则自‘犬曰羹献’之文来。自胡先生观，皆非笨谜乎？即如《儒林外史》之庄绍光即程绵庄，马纯上即冯粹中，牛布衣即朱草衣，均为胡先生所承认（见胡先生所著《吴敬梓传》及附录）。然则金和跋所指目，殆皆可信。其中如因范蠡曾号陶朱公，而以范易陶；因萬字俗写作万，而以萬代方；亦非‘笨谜’乎？”言下之意，“猜”也是考证方法之一种，不是“猜”的方法本身不具有科学性或合理性，关键在于能否科学地、合理地、准确地“猜”。更何况《红楼梦》里那些人物的命名显然是采用了谐音、转音等方法炮制出来的，这已是红学界所公认的事实。而这些方法所依据的原则显然来自这种“影射”传统。

三 《红楼梦》·脂砚斋·经学旨趣

《红楼梦》有与今文经学契合之处。作为体现着今文经学旨趣的索隐方法之所以能成为特定时期的“红学”的主要方法，并



非完全出自小说文本之外的原因。《红楼梦》至少有以下三个方面是索隐者所感兴趣的。这三个方面是《红楼梦》受传统经学、史学所影响的结果。第一是自传体（“实录”）；第二是“一芹一脂”的流传方式；第三是残本（仅存八十回）。

1. 关于“自传体”。把《红楼梦》当作索隐的对象，必须有一个前提，即《红楼梦》的叙述文字是一层伪装，披上伪装，旨在影射历史上的事件和人物，伪装的后面则是“本旨”：

> 此开卷第一回也。作者自云曾历过一番梦幻之后，故将真事隐去，而借“通灵”说此《石头记》一书也；故曰“甄士隐”云云。但书中所记何事何人？——自己又云：“今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识皆出我之上；我堂堂须眉，诚不若彼裙钗；我实愧则有余，悔又无益，大无可如何之日也！当此日，欲将已往所赖天恩祖德，锦衣纨袴之时，饫甘餍肥之日，背父兄教育之恩，负师友规训之德，以致今日一技无成、半生潦倒之罪，编述一集，以告天下：知我之负罪固多，然闺阁中历历有人，万不可因我之不肖，自护己短，一并使其泯灭也。……我虽不学无文，又何妨用假语村言，敷演出来，亦可使闺阁昭传，复可破一时之闷，醒同人之目，不亦宜乎？故曰‘贾雨村’云云。更于篇中间用‘梦’‘幻’等字，却是此书本旨，兼寓提醒阅者之意。”

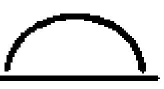
这段“作者自云”在程高本里被归入小说第一回正文。但是，根据一些学者的考证，这本是脂批本《石头记》第一回回前批，后在传抄过程中误入正文。

《红楼梦》的作者和脂砚斋都曾多次提示《红楼梦》的本旨、大旨。像这样不厌其烦地提醒或暗示小说的本旨的，在古典小说中并不多见。周策纵说："本来许多小说都往往明说或暗示它的主要旨义，或至少透露作者的世界观与人生观。可是曹雪芹或其他可能合作过或修补过《红楼梦》或《石头记》的作者，以至于与作者有关的批者，对这些旨义和观点却说得特别多，远远多过别的小说。原书前五回的正文，和书前'凡例'，与许多批语，都曾对此反复指点。这固然也是中国传统小说开场白或'楔子'常有的惯例，但《红楼梦》在这方面比别的小说所占的份量特别多，这一特点，我们不能忽视。"[26] 所有这些，都是作者布下的烟幕。这里，可以看出今文经学对曹雪芹的影响。曹雪芹毕竟生活于经学复兴的年代，《红楼梦》也毕竟创作于这个年代。

有了曹雪芹的这些自白，那么，对于《红楼梦》的任何离奇的索隐考证就都是有风有影的捕捉。从这类作者自白可以看出，用索隐去破译传统文化密码的方法，显然曾被曹雪芹所领略和运用过。《红楼梦》这样暗示或点明自身的"自传"性质，躲躲闪闪，欲言又止。把《毛诗小序》解读《诗经》的程序倒置过来之后，就可得出《红楼梦》的创作程序。

如果甄士隐与"真事隐"、贾雨村与"假语存"的谐音关系是成立的，那么，《红楼梦》的故事就是对历史上的真人真事的影射；影射是《红楼梦》重要的构思方式。

这段作者自白向读者表示：第一，此书写下的是假语、荒唐言，而真事则被隐去。第二，此书写的是作者以往的经历见闻，那么，这部小说就是作者的自传了，或者说，小说里有作家的影子。但真事又被隐去，那么，隐去的"真"是什么？是不是隐去了作者的过去的真实历史？第三，该小说有微言大义，它的语言与

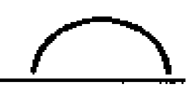


作者的本意之间有距离，它奉献给读者的是“满纸荒唐言”与“一把辛酸泪”的矛盾，它引发了“本旨阐发”的经学趣味。谁能透过荒唐言去体味到作者的辛酸泪，谁就能真正理解曹雪芹的创作题旨。这三个问题的设置是索隐方法的逆向运行。这种设置方法（小说的叙事模式）是不会出现在唐代传奇，宋元话本或明代章回小说里的。这三个问题向索隐者提出挑战，也是向传统经学学者、史学学者提出挑战。而这三个问题的类型，即索隐、考证、“本旨还原”，正是六经向后世学者提出的最严峻的挑战。

2．关于脂批。实际上，经学的某些学术旨趣已由脂砚斋肇其端。不少中国古典小说在其流传过程中因某位批阅者的眼光独到而与其批文一起流传，批者的名字与作者的名字则是如影随形。如《水浒传》之有金圣叹，《三国志演义》之有毛宗岗，《金瓶梅》之有张竹坡。《红楼梦》也有一位著名而神秘的批阅者“脂砚斋”。与其他批书者不同的则是：其他批书者与作者生活于不同时代，不参与作者的创作过程；脂砚斋则参与了《红楼梦》的创作，而且小说中所写的故事的生活素材，他全都经历过，见闻过。作者宣称小说所写的是假语村言，真事则被隐去。而这位脂砚斋却自称被小说作者隐去的真事，他全都知道。于是他的批语便含有史学上的实录性质。他的批语所提示的比起小说的形象世界来更接近生活原貌。然而，另一方面，他的批语却又语焉不详，富于暗示性、跳跃性，有时又前后矛盾，有故弄玄虚、故作神秘之嫌疑。这位神秘的自称知道真相的脂砚斋，显然把文本《红楼梦》拉到了经学、朴学、史学与文学的边界上。

《红楼梦》最初以抄本的形式流传，这些抄本上有不少批阅者的批语，而以“脂砚斋”最为著名。这位脂砚斋自甲戌年起直

至甲午前后二十年间，对《石头记》一评再评，乃至五评、六评。但是，脂砚斋究竟是谁？他与作者的关系如何？这些问题至今仍是红学研究中的“死结”。这个死结之所以令无数学者使尽浑身解数试图去解开它，就因为脂砚斋在小说里写下了许多令人禁不住作“实况”之推想的批语。他布下了层层迷雾，一个接一个地卖下关子。如他在第一回“无材补天，幻形入世”处批道：“八字便是作者一生惭恨。”（甲戌本）然而，这八个字采用的是象征的写法。“天”的含义具有模糊性、不稳定性，这样，脂砚斋为读者所提示的是一种具有模糊性的“作者本意”。准确地说，这条脂批是在向读者暗示，这八个字有微言大义。仅此而已。对其微言大义的索解必须超越、穿透这八个字的字面意义。在正文“无材可去补苍天”处，脂批又曰：“书之本旨。”（甲戌本）这种暗示及其功效与上述脂批相同。在正文“有命无运累及爹娘”处，脂砚斋眉批：“八个字屈死多少英雄，屈死多少忠臣孝子，屈死多少仁人志士，屈死多少词客骚人，今又被作者将此一把眼泪洒与闺阁之中，见得裙钗尚遭逢此数，况天下之男子乎。看他所写开卷之第一个女子便用此二语以订终身，则知托言寓意之旨，谁谓独寄兴于一情字耶。”（甲戌本）这段脂批又提示，《红楼梦》里的“情”的描写，暗寓着怀才不遇、时运不济的身世之感。当小说写到一僧一道“生得骨格不凡，丰神迥异”时，脂砚斋批道：“作者自己形容。”它显然以作者亲近的人的身份说话，他甚至可以命曹雪芹删去小说里的某些情节。在中国小说史乃至世界小说史上，还没有一部小说像《红楼梦》这样，在正文的旁边始终伴随着一个亲眼见过小说所叙述的生活的实际情形以及小说的创作经过的人（读者）写下的批语，就好像作家一边在写着小说，旁边却站着一个人喋喋不休地说：小说里这句话、这段情节没有虚



构，"真有是事，真有是事"，"余与作者实实经过。"这样，"脂评"与《红楼梦》的"自传体"一起对读者产生了这样的影响：一是得出"自传说"的结论，寻找小说情节与作者经历的关系，把读者引上了记事记言的史学领域，让读者在史学的传统中阅读这部小说；二是得出影射的结论，寻找小说情节与作者生活时代的关系，既然所写的是"真有是事"，而作者又说他在小说里存假语、隐真事，那就意味着，作者是以影射的构思方式去创作这部小说的，于是，作为与影射的思维方式逆向运行的索隐方法便是探寻作家原意和历史原貌的最有效的方法。不管是"自传体"，还是"影射体"，所有这些语言屏障都使读者如坠五里雾中。

《红楼梦》已把真真假假布置得如此迷幻。现在又有一个脂砚斋说他知道这个"真"，而实际上又不直说，只是曲曲折折、隐隐约约道来。所以读《红楼梦》必读脂；一芹需有一脂。脂批成了文本《红楼梦》与经学、朴学、史学的意义重大的交接口。第一回有一段著名的眉批："若云雪芹披阅增删，然则开卷至此这一篇楔子又系谁撰，足见作者之笔狡猾之甚。后文如此者不少。这正是作者用画家烟云模糊处，观者万不可被作者瞒弊(蔽)了去，方是巨眼。"(甲戌本)用笔狡猾，而且"后文如此者不少"，在第二回"文虽浅近，其意则深"处批道："一部书之总批。"(甲戌本)简直是风声鹤戾，草木皆兵，随处都可能有"隐"，这些"隐"可以由小说的文字去索解，却又是存身于小说的文字之外。看来要做"巨眼"也不容易。

用音韵学、文字学、训诂学去索解小说文字背后之"隐"，这也是脂砚斋惯用的手法，他索小说里的"十里(街)"为"势利"，"仁清"为"人情"、"葫芦"为"糊涂"、"封肃"为"风俗"、"英莲"为"应怜"……索出曹雪芹创造地名背后的抽象意义。借助于音韵

学中的谐音法则将地名转化为意义，将实象转化为虚义，将具体转化为抽象。又将"地方窄狭"索解为"世路宽平者甚少"、将"绛珠"索解为"血泪"，则是由本义过渡到引申义。

脂砚斋一再点明小说《红楼梦》所写的不是虚构，而是生活中实有其事。这种暗示，客观上使读者得出一个结论：《红楼梦》是一个谜语。的确，《红楼梦》里充满了谜语。刘铄在《红楼梦真相》的"前言"中列举了种种《红楼梦》之谜："《红楼梦》另一奇怪的地方，就是这部轰动一时也光耀千秋的小说，曹雪芹竟然未敢正式署名……然而曹雪芹不疯不癫，他却不愿人们知道这部大名鼎鼎的，也是他'十年辛苦不寻常'写成的《红楼梦》是他的著作，这岂不又是一件令人难解的奇怪的事吗？曹雪芹标榜《红楼梦》，只着意于闺阁，只是写儿女之笔墨，既然如此，那他何致于如此神经紧张，不敢署上自己的名字，这里面能无缘故吗？""金圣叹因批《水浒》而出了名，他们两位批书人何至谦虚到不留下一个真名实姓的地步？""《红楼梦》一开始就说，这部书俱是'按迹循踪，不敢稍加穿凿，至失其真。'然而脂砚斋却又说，是书全是'空幻虚设'，都是'幻'，这又怎样解释？《红楼梦》究竟是实还是虚；是真还是幻，我们将何所适从？""《红楼梦》所描写的，只是儿女情爱、闺阁细事、家庭变故和人情世态等。然而脂批却说：'凡野史俱可毁，独此书不可毁。'这不能不令人大吃一惊，按照脂砚斋这一指点，《红楼梦》不仅是一部野史，而且其意义和价值竟远在一般野史之上，这岂非咄咄怪事？""《红楼梦》还有一个奇处，那就是它将书中主要人物将来的结局用各种方法都预示出来，……假如不预示宝玉黛玉不能成婚，当后来发生婚姻突变时，不更能打动人吗？曹雪芹何苦做这种画蛇添足多此一举的傻事呢？这里面能无用意吗？""书的开头说：'……后因曹雪芹于悼红轩中，披阅



十载，增删五次，纂成目录，分出章回，又题曰《金陵十二钗》；并题一绝。'这明明白白地说明曹雪芹已完完整整地写完了《红楼梦》。然而就在'满纸荒唐言'这首五言绝句诗之上，脂砚斋偏偏又写上'书未成，芹为泪尽而逝'，这又应何如解释?"

当脂砚斋说"真有是语""真有是事"的时候，他的意思是想表明，该小说是实录，小说中的这些事件的确发生过，而不是作家杜撰出来的。然而，在读者听来，却仿佛是："这是谜语，这是谜语。"他这类话说得越多，越是引发读者去猜测。在庚辰本第十六回正文"罪过可惜四字竟顾不得了"旁侧批："真有是事，经过见过。"庚辰本第十八回眉批："非经历过，如何写得出。"在己卯本第十七、十八回夹批："余三十年前目睹身亲之人，现形于纸上。使言《石头记》之为书，情之至极，言之到恰，然非领略过乃事，迷陷过乃情，即观此茫然嚼蜡，亦不知其神妙也。"甲戌本第二十回，宝玉说："惟有我写一张字，画一张画，才算是我的。"侧批："谁说得出，经过者方说得出。叹叹。"

然而，脂砚斋虽然为《红楼梦》设置了种种谜面，他却从不亮出《红楼梦》之谜的谜底，没有谜底的谜语是永远猜不完的。每一位猜谜者都觉得自己猜得最符合逻辑，都觉得其他的猜谜者不如自己高明。然而谁也不能驳倒对方，因为那个唯一正确的谜底已永远地消失于人世间了。这就叫做"死无对证"。

于是，人们不得不把狐疑的眼光投向《红楼梦》之谜的设计大师脂砚斋了。若能解开"脂砚斋之谜"，那么，解开《红楼梦》作者之谜也就为期不远了。对《红楼梦》的索隐延伸为对脂砚斋的索隐。

有人在脂批中找到了证据，指出脂砚斋就是作者、批者，也即曹雪芹的父辈，也是小说里贾宝玉的生活原型：

甲戌本第五回正文"谁知公子无缘",侧批:"骂死宝玉,却是自悔。"这里将宝玉与"自"并提,可见脂砚斋不但为作者,同时还是贾宝玉之原型。庚辰本第十八回正文宝玉"三四岁时,已得贾妃手引口传。"侧批:"批书人领至此教,故批至此,竟放声大哭。俺先姊先(仙)逝太早,不然,余何得为废人耶?"庚辰本第二十二回写贾府为宝钗庆生日点戏时,眉批:"凤姐点戏,脂砚执笔事,今知者聊聊矣,不怨夫!"[27]脂砚斋就这样不厌其烦地将历史本事、生活原型切入小说的叙述过程。

那么,脂砚斋作为《红楼梦》的作者,何以要把这份莫大的殊荣埋葬掉,而自甘退居二线,作一个批书人,站在自己的杰作旁边,以一个旁观者的身份对《红楼梦》指指点点。就好像一个小孩做了一个恶作剧,这个恶作剧的制作过程充分显示了智慧。然而,这个恶作剧的破坏性却又使他不(不敢? 不愿? 不想?)公开承认自己就是这个高水平恶作剧的制造者,而恶作剧的制作之完美、成功,以及为它而付出的大量心血,又使他颇为自负、自得与不甘缄默。所以他假惺惺地以一个邻里伙伴的旁观者身份,以一个唯一知道真相的权威发言人的身份,对这个恶作剧评头品足。正所谓:

> 自执金矛又执戈,自相戕戮自张罗,
> 茜纱公子情无限,脂砚先生恨几多。
> 是幻是真空历遍,闲风闲月枉吟哦,
> 情机转向情天破,情不情兮奈我何!(庚辰本第二十一回总批)

倘若如此,脂砚斋真是何苦!

无论如何,脂砚斋在《红楼梦》索隐、考证工作中具有举足轻

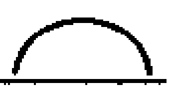


重的、基石式的意义。要索解《红楼梦》，就必须首先索解出脂砚斋之隐。

3. 经学方法的广泛运用于"红学"领域，这与《红楼梦》具有与六艺相似的命运这一点密切相关。据说，《红楼梦》原作有一百二十回（或一百一十回），但传于世上的仅有八十回。后四十回散佚的原因是什么？这个问题至今是一个谜。1927 年胡适以重价购得"甲戌本"《脂砚斋重评石头记》，从此各种脂本相继出现，它们为众多的《红楼梦》之谜的猜测提供了线索（仅仅是线索）。从"甲戌本"的脂批，人们考证出曹雪芹死于 1764 年（或 1763 年），而甲戌年乃是 1754 年。即是说，曹雪芹在 1754 年之前就已经完成了《石头记》，不然的话，脂砚斋如何"重评"？在甲戌年"重评"，则意味着甲戌年之前即已"初评"，也意味着在甲戌年，《石头记》已是完成之作。那么，后四十回是如何散佚的呢？脂砚斋何以要在"甲戌本"上批道："壬午除夕，书未成，芹为泪尽而逝"？如果脂砚斋的话是正确的，直到曹雪芹于 1764 年死时《石头记》仍是未完成之作，那么从 1754 年至 1764 年这十年间曹雪芹在干什么呢？为什么不把未完成之作写完呢？"甲戌本"上有"十年辛苦不寻常"之句，看来这"十年"是 1754 年之前的十年，而不是之后的十年。据有些学者所考证，这句话含有完成时的总结性、回顾性意味。如此看来，则《石头记》确实是甲戌年之前即已完成。于是又有人以索隐方法从脂批"玉兄悬崖撒手""用中秋诗起，用中秋诗收"、史湘云的《点绛唇·耍猴儿谜》等"索"出《红楼梦》的作者曾"有意识地使后四十回的面世与前八十回隔断一个相当的时间罢了。"[28]但是，无论如何，《红楼梦》的后四十回现在已经看不到了。

考察一下传统经学的研究对象：六经，我们可以作一个有效的比较。六艺因秦火而残缺，于是自西汉孝惠帝开始，一场文化复兴运动渐渐掀起。六艺之书，“散而复集”。然而，这复集的六艺之书(六经)是否就是原来孔子之六艺呢？无论如何，复集后的六经与孔子的六艺已有距离。其复集的方式有三：“其一曰传自故老。……(这些故老)或为秦之博士，或为秦之御史，或为秦之儒生，或为六国时乐人。其于《礼》《乐》《春秋》《诗》《书》，皆讲诵于秦火以前，而传授于秦火以后。虽显晦各殊，传经之功一也。其一曰发自孔壁。……然孔氏藏书，则固事实也。惟有藏书，故复出于汉……其一曰：得自民间……所得书皆古文……《隋书·经籍志》云：‘《礼》古经出于淹中，而河间献王好古爱学，收集余烬，得而献之，合五十六篇。’又云：‘汉时有李氏得《周官》。上于河间献王，独阙《冬官》一篇。献王购以千金不得。遂取《考工记》以补其处。合成六篇奏之。”[29]先看第一种复集方式：传自故老。这些故老是秦时的儒生，他们是在秦朝时把六艺背诵下来储存在记忆里的，他们背诵时用的是秦时的语言，乃至各国的方言，即使他们的记忆都准确无误，只字不讹，但改朝换代之后当他们在汉代准备把所记忆的六艺用汉代语言去解释并传授给弟子的时候，他们的解释符合原作吗？再看第二种和第三种方式：发自孔壁和民间。据说，汉初在孔子的故居的墙壁的夹缝里找到了六经原籍，这些发自孔壁和得自民间的六艺乃是由“古文”写成的，汉代用的是“今文”，用今文去翻译古文就如今天用现代汉语翻译古代汉语一样，意思与原作有些距离，有的甚至可以有不同的翻译方法。

这些凭记忆、口述而写下的文字还原了六艺的原貌吗？而汉代学者对那些由“古文”写成的六艺之书的解读还原了原作者

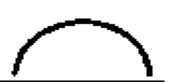


的本意吗？对这些问题的回答——肯定或否定——便成为经学形成的重要契机。为索求原貌，便出现了相应的方法，“至孝武帝罢黜百家，而后经乃定于一尊。然离于全经固已远矣。缀学之士，保残守阙，分文析字，则章句、训诂之学起。由汉以降，垂二千年，儒者转相讲述，学凡屡变，虽有增有驳，其名氏篇第自前史皆存而不绝也。”[30]六经既以几种不同的方式得以流传，解经的方法自然是五花八门。马宗霍说：“自六经燔于秦而复出于汉，以其传之非一人，得之非一地，虽有劝学举遗之诏，犹兴书缺简脱之嗟。既远离于全经，自弥滋乎异说。是故从其文字言，则有古今之殊；从其地域言，则有齐鲁之异；从其受授言，则有师法家法之分；从其流布言，则有官学私学之别。”从地域与受授的时空纵横的角度看，六经都在不同的维度上被诠释。

《石头记》由于其后四十回的散佚以及一百二十回本《红楼梦》的出现，使得传统学术中的校勘方法和探佚方法顺理成章地被引入到文本《红楼梦》的研究上。用这些方法，六经尚可索解，《古文尚书》的真面目尚可还原，对《红楼梦》有何不可呢？王梦阮说：“以《大学》、《中庸》讲《红楼》，期期不敢奉教，然作者实有得于经旨处，其美刺学《诗》，其书法学《春秋》，其参互错综学《周易》，其淋漓痛快学《孟子》。”[31]正是在这个意义上，周汝昌才把“探佚学”列为“红学”的四大支柱之一。《红楼梦》原著后四十回是否散佚？如何散佚？散佚之后是否留下蛛丝马迹？各种蛛丝马迹如何透露了散佚部分的概貌？从这些蛛丝马迹如何还原散佚部分的原貌？所有这些都是经学方法最合适最得心应手的命题。

《红楼梦》的图谶是用来预示人物遭遇的，那些谶图、谶语、谶诗所预示的，在后面的情节中也都一一应验了。而《红楼梦》之所以大吊索隐派的胃口，其重要原因之一就在于后四十回的

散佚，很多人物的结局没有以文字的形式直接向读者交待，作者设置的图谶没有得到其“解”，这些图谶真正成了神秘莫测的神之意志，从前八十回的图谶中索解人物命运，就成为索隐派、考证派（实际上，把考证方法运用在这里，考证也就成了索隐）、探佚派的学术旨趣，甚至可说是探佚派的催生剂。正因为后四十回的散佚，索隐者才可以把“玉在椟中求善价，钗于奁内待时飞”的对联索解为它预示了后来薛宝钗嫁给贾雨村。反过来，若不是后四十回的散佚，《红楼梦》的图谶就不具有如此百读不厌（或说是百读不得其解）的魅力；若不是后四十回的散佚，那么曹雪芹的图谶设置便仅仅造成一种艺术装饰手段。少数运命图谶所指示的确切内容在《红楼梦》前八十回已经“应验”，这些图谶的神秘感便大打折扣。它们已无需学者花九牛二虎之力去索隐，因为它们貌似隐而实不隐。譬如，读完甄士隐之女英莲于元宵夜丢失的情节，读者也就会明白“惯养娇生笑你痴，菱花空对雪澌澌。好防佳节元宵后，便是烟消火灭时”这首谶诗的确切内涵了。《红楼梦》里大多数的图谶所预兆的并没有在前八十回应验，这样，后四十回的散佚，使得图谶与其所征兆的事件之间的单一联系割断了。任何图谶都是模糊的、神秘的，非如此不足以显示命运的不可知。只有到了后来图谶所征兆的应验了，人们才发现：原来这就是图谶所征兆的那个唯一确切的事件。在应验的事件降临之前，除了极高明的善“解”者外，一般读者是不可能解读出图谶的确切含义，也即是，在一般读者眼里，图谶的含义是模糊得不可知的，模糊得超越了常人的智力水平的，因而图谶的含义就需要索解。散佚了后四十回的《红楼梦》正是如此，前八十回所设置的图谶大多在八十回以后才应验。当后四十回散佚时，前八十回的图谶便显示出空前的歧义性，于是，前八十



回的图谶对于索隐的传统方法无疑产生了巨大的刺激作用。"二十年来辨是非，榴花开处照宫闱；三春争及初春景，虎兔相逢大梦归。"这首贾元春的判词的确切内容是什么？"箕裘颓堕皆从敬，家事消亡首罪宁"，究竟影射哪一件具体事件？"一从二令三人木"更是玄妙得如同天书，脂砚斋说这句谶诗的设置方法用的是"拆字法"，那么反其道而行之，合字以还其原，结果又如何呢？结果是不知从何而合。对图谶的正确索解首先是要准确把握图谶的真正语境，把握住这个真正语境，那么索解出它的真正意指也就容易得多了。然而，图谶之所以是图谶，就在于它把具体的语境隐藏起来，于是它所指涉的便是一个宽泛无边、抽象飘忽的领域。只有到了最后应验了，人们才恍然大悟：原来图谶所指涉的是一个如此狭小、具体、确切的语境！倘若我们一开始就在这个语境里索解，我们怎么会猜不出来呢？

回过头来看看，如果应验的结果没有出现，那么，这样的图谶允许多种多样的索解，每一种索解都可以言之成理，各种言之成理的索解之间可以风马牛不相及。这原因何在呢？原因就在于：索解的唯一依据——图谶的语境——谁都没有得到，也即判断索解的正确与否的标准谁都没有得到。所以一种索解可以显得比另一种索解更合理，却谁也不能断定，哪一种索解是正确的。这给索隐方法留下广袤的活动场地。

可以说，后四十回的散佚，催生了《红楼梦》探佚学。

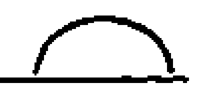
四 《红楼梦》的命运图式

在中国的经纬学术传统中，存在着一种本旨还原的倾向。作为经典，《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》在思想上、信仰

上扮演着偶像的角色，是人们顶礼膜拜的对象。经典的旨义具有权威性、神圣性。然而，由于语言的隐喻性，导致了理解的歧义化。对经典的旨义的理解因理解者的个人特点而呈现出不一致性。在传统注经学那里，这种理解的个体化特点不仅没有引申出诸如“诠释的生成性”这样的观念，相反，它倒是激发了一种排除错误理解、根除主观色彩、还原经典的本来固有的旨义的不懈努力。本旨还原成了传统注经学的重要学术宗旨。

这种本旨还原在谶纬学术传统中是最重要的工作之一。

《红楼梦》的结构本身是一种命运图式的设置，它运用了谶纬传统中的图谶形式。《红楼梦》的谶图、谶语、谶诗可谓星罗棋布，从第一回开始，即以谶诗暗示人物命运，而第五回则是一篇图谶集锦。所谓“谶”，乃是神的预言。“纬”与“经”相对待而言，也即无形的权威（神）与人间的权威（君主）相辅相成。人间的思想权威——经典——的本旨必须被还原；同样无形的权威（神权、命运的主宰）的神秘意旨也必须被还原。在神秘而令人恐惧的神力面前，在猝不及防的突变和不可抗拒的灾难面前，人，当他把这些归因于神的旨意的时候，他是多么希望事先能得到神的预言、理解神的意志。于是，某些超出人的理解水平的自然现象被当成神的预言的神秘形式、征兆。文字、图象也被作为传达神的预言、神的意志的符号。所谓图谶，乃是中国古代推算占卜运命的书。《后汉书·光武帝纪》注：“图，河图也；谶，符命之书。谶，验也。言为王者受命之征验也。”它以文字、图象的某种组合方式去暗示神的本旨。作为最古老的关于人与自然、命运的关系的观念，它深深地融化在原始先民的意识中，凝聚为最古老的中国文化型态之一。上自帝王将相，下至村夫里妇，上下绵延数千年，都为图谶这种关于命运的图式所深深地征服。



在《红楼梦》里，图谶设置是与作者的命运意识联系在一起的。命运二字之所以震撼古今中外的文学家，戏剧家，尤其是悲剧作家，不仅仅在于"天有不测风云，人有旦夕祸福"，不仅仅在于人的能力的有限，不仅仅在于"老天注定"。命运二字之所以撼人心魄，令人震惊而又不知所以，无可奈何而又欲罢不能，关键在于人对自身的无自性、非主体性的感知。这句话本身是一个悖论：人的感受便是人的主体性的明证，而由标示着人的主体性的人的感觉去感觉人的非主体性、无自性，这就是悖论，这就是人类的命运悲剧。请不要以"不可知论"而将"命运"二字轻轻打发。命运，乃是一种浩大的、永恒的、普遍的神秘之源，还有什么比得上"命运"二字对于人类存在之本体意义！本着这种命运感，我们可以用投入的姿态去审视、欣赏、分享曹雪芹对于命运的感受与表现。

小说既然是记录人的生命历程的，人物遭遇便是关注的焦点。并不是每一个人都可以感受到命运，并不是每一个感受到命运的人都可以感受到标示着人的非主体性的命运（更多的人是感受到"风云不测"、"预先注定"的命运）。然而，以图谶预示人物遭遇却成为很多中国古典作家的"艺术手法"。《三国志演义》、《水浒传》、《金瓶梅词话》，甚至绝大多数的史书，都对这种意识、手法情有独钟。所有这些作品，只不过是用图谶模式对个别人物、个别事件进行解说而已。只有《红楼梦》才在生命存在的本体意义去表现命运，才在非主体性上表现人类的宿命。在《红楼梦》里，这种宿命感成为总体构思的基石，它张开而成为天罗地网，正所谓"天网恢恢，疏而不漏"，任何人也逃脱不了命运的魔掌。正是这种命运意识强化了图谶的神秘性。

在中国术数文化中，有图谶的设置（当然，图谶被说成是先

在于或外在于人类的),相应的就有图谶的"解",有阴阳五行、八卦的图式,就有"周易预测学",有天干地支,就有四柱八字预测术、有《梅花术数》、《麻衣相法》……等等,所有这些"解"法都是图谶设置的逆向运行。图谶的含义只有一种,正确的答案只有一个。如果能解开图谶的含义,那么,就能预先知道命运的真相。但图谶是用图形与文字表达的,图形的含义的模糊性、歧义性自不待说,文字的隐喻性及其含义对于语境的依赖性,则使得谶语的真正含义难于索解。可见,图谶之含义是隐藏得极深的,不深则不足以显其神秘莫测。所以"解"图谶也就是一份索隐的工作。可见索隐方法之古老与严肃。

在《红楼梦》第五回"二十年来辨是非"这首判词处,有脂砚斋的一段眉批:"世之好事者,争传《推背图》之说。想前人断不肯煽惑愚迷。即有此说,亦非常人供谈之物。此回悉借其法,为儿女子数运之机,无可以供茶酒之手,亦无干涉政事,真梦想奇笔!"点明了《红楼梦》的作者在理解、设置人物命运时,显然受到谶纬传统的影响,同时也提示了索解《红楼梦》的人物命运的有效途径,即以解谶的逆推方式索出人物的命运乃至流年凶吉。《推背图》是中国图谶之学中的一部流传范围广泛、流传年代久远的书。据考,最起码在宋代此书已经广为流传。《推背图》以图谶的形式预言国运的兴衰、朝代的更替。它按照六十甲子的排列顺序,从甲子一直排至癸亥,其形式是每一干支配以六十四卦中的一卦,再配上一幅图画,接着是四句谶词和四句颂词。由这带有语义模糊性的卦、图、谶、颂去暗示特定的意义、征兆特定的事件和吉凶。《推背图》的最后一幅图是癸亥,图画上画两个人,一前一后,后者推前者的背部,图下的颂词是:"茫茫天数此中求,世道兴衰不自由,万万千千说不尽,不如推背去归休。"这



一图谶有总括全文之意，而画中的两人正是该书作者隋末唐初的星命学家袁天罡和李淳风。故全书名为《推背图》。

《推背图》以图谶去暗示特定的意义、事件，图谶与意义、事件之间的关系是模糊的，图谶被说成是天意的神秘显现。但是，虽说神秘、模糊，毕竟图谶与其所暗示的意义、事件之间的关系是通过特定的方式去设置的。这些设置方式主要有"六书"的汉字构造说、谐音、字谜、八卦、阴阳五行等。如第二十一象甲申山泽损，图上有一行文字："庙殿九座，祖庙内有一狗，余殿内是文武等器皿。"[32]说明图画的内容，实际上是将索解者对无言的图画的理解引向特定的方向上。有了这行文字说明，索解者的知觉就被引向"九座"、"狗"、"文武器皿"，如果没有这行文字，索解者的眼光也许落在庙顶或庙基，这样就不可能索解出这个图的真正含义。实际上，这行说明文字规定了图谶与索解的语境。这是一种"指事"法则，就如六书中的"指事"。图下诗曰：

> 十一卜人小下月，兄弟子孙位不绝，两个郎君贪慕道，骑龙骑虎上天辙。

第一句"十一卜人小下月"是一种字谜的设置方式，合起来是一个"趙"字。所以这一象的含义是预言北宋历九帝。九座庙殿指北宋九位皇帝，庙内一只狗是暗示北宋亡于第九代皇帝赵构之手，"构"与"狗"谐音。再如第二十三象丙戌天泽履，其诗曰：

> 若逢鼠尾牛头后，有一猖狂在六州。字是十千加一点，寻思国乱此因由。

此图谶预言方腊起义之事。前两句"若逢鼠尾牛头后、有一猖狂在六州"，鼠尾牛头，鼠尾指鼠年（庚子年）年底，指宋徽宗宣

和二年，这一年十月方腊、宋江起义，第二年年头，即牛年（辛丑年）年初，方腊被宋江、韩世忠所灭。这里用的是十二生肖与干支的配置关系。十千即是一万，“万”字之上加一点，即是“方”字，指方腊起义，这是字谜式设置。

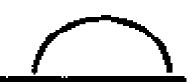
《红楼梦》第五回的金陵十二钗正册、副册、又副册，实际上就是一套“推背图”的图谶形式。把它当作一种写作技巧，显然并未理解其深邃的意蕴。我们应该看到，《红楼梦》的作者是深通这套传统的谶纬之学的。小说中的扶乩、求签、谶言、灯谜、图谶等，都是以严格的谶纬之学去设置的。譬如小说中人物的生辰八字，按照子平算命术推算出来的结论，第五回图谶所暗示的，与小说具体情节所叙述的人物的遭遇、凶吉，是基本呼应的，这种呼应关系符合子平推命术。用谶纬的术语来说，叫做“应验”了。如贾元春，“金陵十二钗正册”提示的是：

> 只见画着一张弓，弓上挂着一香橼，也有一首歌词云：“二十年来辨是非，榴花开处照宫闱。三春争及初春景，虎兔相逢大梦归。”

其中“虎兔相逢大梦归”一句，对于历来的《红楼梦》索隐来说，是谜中之谜，难题中之难题。每一位索解者能够依据《红楼梦》的情节对它进行一番推测，最后都以假定而告终。对此，台湾作家兼学者高阳先生进行了一番新奇、曲折的索隐工作，指出《红楼梦》里的贾元春形象实是影射历史人物福彭。他根据第九十五回一段话：

> 是年甲寅年十二月十八日立春；元妃薨日是十二月十九日，已交卯年寅月。存年四十三岁。

再运用推命术：“按：术者推命，不论闰月，以二十四节气分



为十二个月。凡遇闰年，第二年的立春必在前一年的十二月；甲寅年十二月十八日立春，十九日即算作乙卯年正月，正月建寅，故为'卯年寅月'。"[33]而依据《红楼梦》第八十六回的一段文字：

> 前几年正月，外省荐了个算命的，说是很准的。老太太叫人将元妃八字，夹在丫头们八字里送出去，叫他推算。他独说，这正月初一日生的那位姑娘，只怕时辰错了，不然真是个贵人，也不能在这府中。老爷和众人说：不管他错不错，照八字算去。那先生便说：甲申年正月丙寅，这四个字内，有"伤官"、"败财"；惟申字内有"正官"、"禄马"，这就是家里养不住的；也不见甚么好。这日子是乙卯、初春木旺，虽是"比肩"、那里知道越比越好；就像那个好木料，越经斫削，才成大器。独喜的时上甚么辛金为贵；甚么巳中"正官"、"禄马"独旺，这叫做"飞天禄马格"。又说甚么"日逢专禄"，贵重的很；"天月二德"坐命，贵受椒房之宠。这位姑娘若是时辰准了，定是一位主子娘娘。这不是算准了么？我们还记得说：可惜荣华不久，只怕遇著寅年卯月，这就是"比"而又"比"；"劫"而又"劫"。譬如好木，太要做玲珑剔透，本质就不坚了。

高阳列出贾元春的八字：

木甲申金
火丙寅木
日主木乙卯木
金辛巳土

他以此八字请教了台湾"公认对子平之学最有研究，堪称权威的汪公纪先生"。这位汪先生说：

对于元妃的八字，我细看过了。大致与红楼梦八十六回所说的差不多，确是女命中难得的好八字；有"月德"，无"天德"，但有"贵人"，宜乎早年出阁；而亲族中除丈夫外，对父母兄弟皆有疏隔，是宫眷之命。但寿命不长，大概四十以后，就会去世。命中木盛，木非所喜，逢寅卯之年，木上加木，所谓"比而又比，劫而又劫"，自无好运。但"越经斫削，方成大器"云云，就莫名其妙了。

汪先生的这种"莫名其妙"被高阳理解成曹雪芹的春秋笔法，意在影射福彭的命造：

土戊子水
土己未土
日主金辛未土　半木局
金辛卯木

对于福彭的八字，汪先生解说道：

此一八字，根基极厚，可惜缺火无根。金无火炼，难成大器。"土重金埋"，所以时干一"比"自然很得力。土既嫌多，流年逢土不利，自不待言。年支子为"食神"，有艺术天才，但也是个享乐派。

接着，汪先生又分析了己未、戊辰及丙年对福彭八字的影响。于是，高阳考查了清代乾隆朝的史实，注意到了这样一个"不可思议"的问题："说来有些不可思议，福彭袭爵在雍正四年丙午；而由军前内召，派为'协办总理事务'，则是乾隆即位改元



的丙辰。雍正颇谙星命;黜讷尔苏而以其子袭爵,可能已知道丙年在福彭是'官印相生',借以运用权术,作为一种笼络的手段。但雍正不会知道他命终于乙卯;到次年丙辰,乾隆用福彭为左右手;更不会想到己未、戊辰对福彭大不利。岂非不可思议?"通过八字的寓意与福彭遭遇的对照,高阳得出结论:曹雪芹塑造贾元春这个形象,目的是在影射历史人物福彭,而曹雪芹在元春八字中说错了的部分,实际上正是指福彭的八字的特征。

对《红楼梦》的图谶的索解,至此已达到谶纬之学的专业化的程度。

《红楼梦》既然这么多图谶,既然以命运感去构思小说的总体结构,那么,以索隐法求之,不也正常得很、合理得很吗?

五　影射·谥号命名法·"六书"

以蔡元培为代表的索隐派红学在以胡适为代表的考证派红学的大量严密考证面前败北了。考证派红学的出现,在红学史上不仅被视为新的学术流派的出现,而且被视为索隐派的衰落的标志。然而,导致蔡元培时期的索隐派红学的败北的原因,究竟是索隐方法丧失生命力,还是该时期索隐方法的不成熟?从后来的新红学时期和60、70、80年代所出现的索隐派红学专著来看,索隐方法依然具有旺盛的生命力。后来的这些索隐派红学专著在方法上已远比蔡元培时期的成熟、全面,尤其是在整体把握上注意各条索解不互相矛盾,力求无懈可击。《红楼梦考释》的作者、台湾杜世杰先生说:"研究红楼,要像求证几何一样,要从各个角度去求证,例如设宝玉扮演帝王,必须求证其父母为帝王皇后、其祖父母为帝王太后,其妻妾为后妃,其兄弟为阿哥

亲王，其姊妹为格格公主，其奴仆为侍儿太监，住处为皇宫，戴的是皇冠，穿的是龙袍……这一切若都吻合，而仍不信宝玉扮演帝王，那也真是难矣哉了。"[34]该书的第二篇"《红楼梦》的组织和读法"，专门阐述索隐派红学的方法论。这一篇共分八章，其方法阐述集中在前两章。

第一章"红楼名词"，主要观点是：(1)谥号命名法。《红楼梦》的命名法颇得佛学、史学之妙，多由形容词或动词化出，除了作名词用，也兼形容词及动词用。从传统史学的角度看，《红楼梦》的命名法继承了传统史学中的谥法，谥是人的盖棺定论，传统史学重视教化，以谥号标示历史人物的德性和特点。后人看了谥号，就对历史人物的一生行径有一个总的了解。按照谥法，"贼人多杀曰桀"，后人见"夏桀"之名，便知他是一个暴君。《红楼梦》的命名也沿袭此法，所以见其名即知其人。如娇杏（侥幸）、冯渊（逢冤）、吴良（无良）、卜世仁（不是人）、詹光（沾光）、霍启（祸启）等。(2)谐韵添字法，谐韵指同音、近音、转音的关系，如《红楼梦》上已点破的：甄士隐谐"真事隐"，贾雨村谐"假语村"，薛谐"雪"，王仁谐"忘仁"，贾蔷谐"假墙"，玉带谐"玉黛"，花席谐"花袭"。由脂批认定的有：封肃谐"风俗"，英莲谐"应怜"，时飞谐"实非"，贾化谐"假话"，胡州谐"胡诌"，娇杏谐"侥幸"，元迎探惜谐"原应叹息"，千红一窟谐"千红一哭"，万艳同杯谐"万艳同悲"。添字，则是添加字词，使词句通顺，如"贾雨村"一名，通过添字，成了"假语村言"。(3)拆字法。谥号命名法、谐韵添字法、拆字法等都是古代文人尤其是明末清初的反清文人、明朝遗老的惯用手法。

第二章"真假阴阳的运用真谛"，主要观点是："红楼人物都具有两面象，有时演真方，有时扮假方。也有时扮男，又有时演



女。"一人而具真、假、阴、阳四种属性。杜世杰把《红楼梦》的这种"两面象"的写法与传统史学中的"一手二牍法"接上了轨。

以上是杜世杰对索隐派红学的主要方法的概括，从这里我们可以了解到索隐方法的具体思维、运作过程。如果把谥号命名法视为一种"隐"的方法，以文字符号影射人物的德性和特点，那么，对谥号、名称的解释就是一种索隐工作。

这种谥号、名称与人物的性质、特点的对应关系毕竟只是一种线性的对应关系。仅凭这种直接的索解方法，《红楼梦》里的很多名称就无法索解。于是，传统的经史之学有"谐韵添字"的读法。

在索隐方法中，谐韵读法用得非常普遍，其作用非常大，它使得索隐者的诠释可以超出名称(符号)与其所指涉的性质、特点的线性关系之外，而指向另一种性质、特点。如果仅仅依靠解谥法，那么英莲的名称，只能索解出与花草相关的性质、特点来。但是谐韵读法可以超越这种理解，从同音关系看，"英莲"即"应怜"，这种读法诠释了英莲这个人物的命运之不幸和值得同情。杜世杰以此法去读"曹雪芹"，就成了"抄写勤"[35]。

而"添字"法尤为关键。运用解谥法和谐韵法而索解出来的结果，有时显得拗口、别扭、艰涩，有时甚至不像语言，但通过"添字"法，在各条结果的前后或中间添加进一些字词，于是，原来拗口、别扭、艰涩的索解，这时便显得文从字顺，它使得对字面意义的大幅度偏离变成可以自圆其说。如贾瑞字天祥，以"谐韵添字"法读之，变成了"假文天祥"，再以此法读开去，凤姐成了"诸凤之姐——皇后"，"甄友忠"成为"真方有中国"。

在实际生活中，从真、善、美的角度看，任何人都是一个矛盾统一体，但是，传统史学中的谥号命名法只能以谥号标示历史人

物最主要、最突出的性质方面和特点，对于历史的复杂性、多面性只能忽略不计。而《红楼梦》则是以“追踪蹑迹”的写实主义而著称的，其中的人物“不全是好”、“不全是坏”。在这里，谥号命名法显然失灵了。《红楼梦》的人物名称不可能涵盖其复杂的、矛盾的性格和道德属性。索隐派用谐韵添字法、拆字法等也只能得出一种性质、一个特点的结论来。于是，传统史学中的“一手二牍法”在索隐方法中被表述为“真假阴阳的运用真谛”。“唯有如此活用，才能消除一切矛盾，……”[36]

总之，考证派红学的攻击，使索隐派红学明白自己的弱点所在，进而以各种方法使索隐工作更灵活、更能“消除一切矛盾”。从解谥法，到谐韵添字法、拆字法，再到一手二牍法，经过了多次的转换。每一个转换，都遵循一定的法则，体现了某种合理性，要说索隐派“全是务虚”，则不符合实际。然而，经过多次转换之后，其索解出来的结果则已看不出与《红楼梦》原文有什么血缘关系。

索隐派的猜谜法的一条重要依据是汉字这种象形文字的造字方式。班固《汉书·艺文志》说：“古者八岁入小学。故周官保氏掌养国子，教之六书，谓象形、象事、象意、象声、转注、谐声。”许慎的《说文解字·叙》认为“六书”指的是：指事、象形、形声、会意、转注、假借。其中象形、指事、会意、形声是造字的规则；转注和假借是用字的规则，但经过转注和假借已有的汉字，该汉字产生了新的意义，从这个意义上说，转注和假借也可算是造字的规则。象形是最基本的原则。六书的造字和用字规则并不是先于造字者而存在的先在规则，而是后人根据汉字的形状、结构，分类、归纳出来的。六书规则的归纳，实际上也是一项还原的工作，从汉字的形状、结构逆向反推出造字者的“本意”，还原汉字



所指涉的事物"原貌"。象形，是由某类汉字的形状与其所指称的原物在形状上的关系反推出造字者以字形所标示的实物形状。如"⊙"、"☽"是太阳和月牙的形状的符号标示。如果把象形文字理解为一个文本，那么，我们不难演绎出"追踪蹑迹"的赋体、写实原则或白描手法。

会意字和形声字也大多以象形字为基础。会意字是以两个象形字结合，同时也综合两个象形字的意思而为新的意思，就如老子所说的"二生三"。将"人"、"言"两个象形字汇合成为"信"字，表示人说的话应该诚实、守信用。因而在象形字基础上创造的会意字、形声字等等，都可以用拆字法把它们分解为零件，再由这零件回溯其自然原型和生活实况。谜语，作为中国文化的一个重要内容，它的设置方式与汉字的构造方式密切相关，如把"绝妙好辞"分解为"丝"、"色"、"少年"、"女人"、"女儿"、"儿子"等零件，再把这些零件做一些转换，从而设置为"黄绢幼妇外孙齑臼"的谜语。懂得汉字的构造原则，就有可能解读这些谜语，还原出它的原意(谜底)来。这种将文字还原的方法实际上不是猜谜活动所独专，它被广泛地运用于经学、文字学、训诂学、历史学、诗学等领域，包括胡适所驾轻就熟的考证学。它是中国传统思维方式之一，也可以说是中国传统诠释学的一个重要思维方式。从会意规则，我们不难演绎出意象理论、意象组合理论、意境论、整个古典诗歌理论。后世猜谜活动中的造谜方法采用了会意字的造字规则，因而猜谜的还原方法当然也就反其道而行之，这就是拆字法。拆字法为索隐派红学所广泛运用。蔡元培指出，作家塑造妙玉这一人物形象，是用来影射历史上的人物姜西溟的。为什么呢？因为"姜为少女，以妙代之。诗曰：'美如玉，美如英。''玉'字所以影'英'字也(第一回名石头为赤霞宫神

瑛侍者，神瑛殆即宸英之借音）。”“妙”字是“少女”二字之合一，是为会意字。索隐者反其道而行之，以拆字法，便找到了“妙玉”之名与姜西溟之间的关系，沟通这种关系的桥梁的便是“少女”二字。而从“美如玉，美如英”体会出“玉”字可以用来影射“英”字，则是借助于“互文”的修辞手法的，“美如玉”与“美如英”二句是互文的关系，即美如玉英。依据会意的汉字结构特点和互文的修辞手法，蔡元培索解出小说人物妙玉与历史人物姜西溟的影射关系。

假借字是依据“本无其字，依声托事”的规则，借用已有汉字，从而产生新义，也使一个汉字产生了多种含义，这是对一字多义现象的反推。但要从一个文本反推其多种“本义”则几乎是非人力所能及。

关于转注规则，戴震认为就是互训规则，所谓“转相为注，互相为训”，例如辞典在注释“考”字时，注为“考者，老也”。而在注释“老”字时，则反过来说：“老者，考也。”此外如“巨者，大也。”“大者，巨也。”这样，“老”与“考”、“巨”与“大”便是一种互训关系。从假借规则与转注规则里，我们可以找到“影射”思维方式的文化渊源。“本无其字，依声托事”，这是借尸还魂。如果在一个文本中，把所托之事、所还之魂“隐”去，而将假借之字留存而成为文本，就如《红楼梦》的“真事隐”、“假语存”的叙事规则，那么，这个文本就是对其“本事”的影射，也即隐喻。（因而就有“指桑骂槐”、“含沙射影”的人际交流方式。）如果把互训关系的一方省略去，那么留下的一方便是对另一方的影射、隐喻。这种通过“真事隐”、“假语存”的方式以实现影射目的的思维方式通过语言、通过大量的文本而成为传统的一部分。《红楼梦》的作者演绎了传统，以隐喻（影射）的方式制作出“喻体”《红楼梦》，而“红



学”也演绎了传统，同时演绎、解读了《红楼梦》(《红楼梦》对于红学家来说已是传统的一部分)，当《红楼梦》进入红学家的视野中的时候，它实际上也就进入了具有隐喻(影射)思维方式的传统之中，它理所当然地要被红学家以所有的传统方式给予解读，索隐派红学是把《红楼梦》当作隐喻密码去破译的。

王梦阮说：

> 书中所隐之事，所隐之人，有为故老所不传，载记所不道者，索隐亦无能为役。然为存一代史事，故为苦心穿插，逐卷证明，其斗笋交关，均已一一吻合，神龙固难见尾，而全豹实露一斑。以例推之，余蕴亦复有限，后来者更加搜访，似不难完全证出，成为有价值之历史专书，千万世仅有之奇闻，数百年不宣之雅谜。彼虽善隐，我却索而得之、宣而出之，以赠后人，亦大快事。譬之松之纪异于陈志，讵何让焉；若以裴駰索隐于龙门，则吾岂敢。[37]

“彼虽善隐，我却索而得之”，王梦阮怀具何等的雄心壮志！他正在与作者展开一场高智商的捉迷藏游戏，他运用“小学”的知识去对《红楼梦》进行还原。《红楼梦》第一回写葫芦庙发生火灾。庙名“葫芦”，有深意吗？它影射什么呢？如果这“葫芦庙火灾”的文学意象是诗之六义中的“兴”，那么它所引出或没有在小说中引出的“所咏之词”究竟是什么？王梦阮既然是从隐喻(影射)思维的视界去阅读《红楼梦》，那么，这“葫芦”二字即可理解为“迷障”、“迷津”，这样，《红楼梦》就被看成是一个语言陷阱，或者被当作一个极富挑战性的谜语：

> 书中以葫芦庙开始，是作者狡猾处，言将真事隐去，全装天下后世于闷葫芦之内也。然书中于士隐未去之顷，又

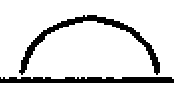
言庙被火焚，火化葫芦，可见作者用心，不过假设迷藏，仍留一线光明，出人于闷葫芦之外。特阅者自堕情网，不复问咫尺天中尚有何事，葫芦深处尚有何人，是以迷障相传，全不知作者本意，是非葫芦之过，但打破葫芦者无人耳。

书中又言贾雨村入迷津，始终不能渡过，作者盖预知后世阅者必为其假语所惑，终身不悟，故特著此笔。言真事虽在葫芦之外，假语却引入迷津之中，误尽天下多少聪明，作书人得无罪过。[38]

《红楼梦》第一回的"作者自云"里已经点明，小说里的人物甄士隐与贾雨村，他们的姓名暗寓"真事隐"与"假语存"的叙述方式。同时，它表明，作家在人物的姓名上通过谐音而寄寓了特定的含义。作为姓氏的"甄"、"贾"与作事实判断或价值判断的"真"、"假"同音，利用这种同音关系，以"甄"、"贾"去置换"真"、"假"，从而把作家"真事隐"、"假语存"的叙述方式隐藏起来（当然是"此地无银三百两"式的隐藏）。《红楼梦》的作者承袭经纬学术传统，以同音、谐音关系设计人物姓名，把特定的微言大义暗寓在人物姓名中，那么，索隐派同样承袭经纬学术传统，从同音、谐音的维度，以还原的方式索解《红楼梦》中人物姓名所蕴含的微言大义，这是顺理成章的事情。可以说，在经纬学术传统中，索隐派红学与《红楼梦》的作者构成了有效的对话。

六　索隐——视界的拓展与融合

在谶纬学术传统中，本旨还原是一条重要的学术宗旨。然而，传统注经学对于还原方法未免过于自信，它以为只要逆向而行就可以找回原路。它忽略了文字的象征性。一方面，当一个



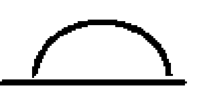
个的汉字被连成一个词、一句话、一个文本的时候，它们就都处于语境的统摄之下。一个字、一个词的意义要在上下文（语境）的连续中去实现，而一个文本，尤其是当它是一部神话、寓言、小说、诗歌的时候，其文字意义的歧义性便使还原方法感到困难。而另一方面，语言（包括书面语言）的意义的实现是依赖于约定俗成的，因而文本意义的诠释依赖于文化语境。而对于诠释者本身来说，便是"前理解"制约着他对文本的理解，制约着他寻求原意、原貌的一切努力。当作者运用文字去记录生活与生命的时候，他的诠释就被消融在文字的象征性之中，他的本意和他所意欲复现的生活原貌就已消融在文化的语境中。人们再也不可能找到作者的本意和历史原貌了。由影射的意图到化为隐喻的意象，这其间经历了复杂的心理过程，作者的前理解和语境将漂洗他的影射意图，最后出现在文本中的意象已具有模糊性，这个意象营造得越是形象可感，其影射的意图就越是淡化，最后消融在意象里。于是还原就成为一则神话。

然而，人们依然可以去诠释文本，在诠释文本的过程中也诠释自己。索隐派在"考证"《红楼梦》的情节时运用了索隐的方法，企图还原作者的本意（影射），被嘲笑为"猜笨谜"。当它所还原的对象是那些可说的世界（作家生平、姓名、作品的版本、流传情况等）的时候，考证派所发掘到的那些确凿的直接材料便足以证明索隐派乃为"笨伯"。但是，当索隐派试图把还原方法运用于不可说的命题的时候，当它试图还原小说情节的微言大义（影射）的时候，谁都没有足够的本钱去嘲笑它是笨伯。如果谁也不能找回那个失落的世界——作家原意以及与小说相关的生活原貌，那么诠释的意义就在于在诠释中表达了自己的理解。从这一角度看，索隐方法也是诠释文化的一种方法。在索隐中，显示

了索隐者的智慧、学力;在索隐中,索隐者的个人历史得到了显现,传统文化在这个索隐行为中得到了显现而提升为一个新的境界。所以,无论胡适的考证是如何证据确凿,嘲笑是如何刻薄尖酸,无论美学派的嘲笑是如何居高临下、盛气凌人,无论红学界如何异口同声地奚落索隐方法,索隐者及其方法却始终没有销声匿迹,而且不时有一些力作出现,从王梦阮、沈瓶庵到蔡元培、邓狂言,再到七十年代香港的"不过如是斋"的《红楼梦谜》,再到最近的刘铄的《红楼梦真相》。不管人们如何嗤之以鼻,或不屑一顾,这类著作始终以其智慧和学力上的魅力而征服了很多读者的心,它们让人在其索隐的运用中领略到文化(包括文字)的张力。

索隐派红学的宗旨是把小说《红楼梦》的情节还原成某一历史事件。于是,在"索隐派解读《红楼梦》"这样的事实中,就存在着三个历史时刻:一个是索隐派的历史时刻,一个是小说《红楼梦》诞生或所指涉的历史时刻,一个是索隐派所"索"出的历史时刻。这三个历史时刻在索隐派的感知结构中整合为一个浑然的整体,统一在索隐派的阅读行为之中。

当索隐派红学家阅读《红楼梦》的时候,他大脑中关于现实生活(当然包括他个人生活经历)的表象被唤醒;或者,当索隐派红学家阅读《红楼梦》的时候,他大脑中关于某段历史生活的记忆表象被唤醒。这种"表象唤醒"意味着,在索隐派红学家的个人理解中,上述三个历史时刻或者其中的两个历史时刻之间存在着同构关系。而传统经学的教化,使索隐派红学家确信,《红楼梦》作者所处时代某些历史事件或作者之前的某一历史时期的某些历史事件,就是《红楼梦》作者所要影射的"本事"——原本事件。三个历史时刻之间的同构、尤其是《红楼梦》诞生的历



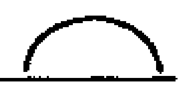
史时刻与《红楼梦》之前的某段历史时刻之间的同构，在索隐派红学家的理解中变成了同一，索隐派红学家把这种“同一”的理解表述为“就是”，这无异于偷梁换柱，瞒天过海。

当《红楼梦》成为索隐派红学家的理解对象之后，或者当《红楼梦》唤醒索隐派红学家大脑中关于某段历史的记忆而成为理解对象之后，索隐派红学家实际上就把理解对象纳入自己的理解结构之中，通过联想、想象、记忆等心理活动，把理解对象整合成为一个富于索隐者个人情感特征和思维特征的意象。在这个整个的过程中，索隐者的历史知识、历史理解、个人经历、精神气度、政治信仰、价值观等因素都起着决定性的影响。而每一个人的感知结构都是独特的、不可重复的，因而每一位索隐派红学家对于上述三个历史时刻的整合方式与结果，必然也是独特的、不可重复的。这一点也足可以表明：索隐派红学的生命力是永恒的。

当《石头记》里的“红”字进入蔡元培的阅读视阈的时候，他的感知结构究竟发生了什么样的变化呢？他的《石头记索隐》可视为一份心理记录。蔡元培之阅读《石头记》，与他的倡扬民族主义的反满清的政治倾向密切相关。他说：“《石头记》者，清康熙朝政治小说也。作者持民族主义甚挚，书中本事在吊明之亡，揭清之失，而尤于汉族名士仕清者寓痛惜之意。”[39]正是这种反满清的政治倾向成为他阅读《石头记》时的心理定势。于是《石头记》的语言的隐喻性在他的理解中统统指向反满清的政治之维。他通过同构向同一的转换，达到了“阐证本事”、索隐还原的目的。他说：“书中‘红’字多影‘朱’字。”“红”者“朱”也，“朱”者“红”也。“红”与“朱”二字在指颜色时可以互训，这在汉语的训诂学中是成立的，“朱门酒肉臭”中的“朱门”即是指红色的门。

但是,"朱"字同时又是中国百家姓中的一姓,作为姓氏的"朱"与作为指颜色的"朱",两字在字体结构上是相同的,但是,在意义上,它们却没有任何内在联系,不具有同一性。蔡元培却把这种字形的同构转换成意义的同一,在"书中'红'字多影'朱'字"一语之后,紧接着另一句:"朱者,明也,汉也。"因"红"与"朱"二字可以互训,所以谁也不能断定前一句不正确。而"朱者,明也"中的"朱"字则指姓氏,从姓氏的角度看,明朝的皇帝姓氏,习惯上称朱明王朝。相对于朱明王朝的称谓来说,"朱"字与"明"字显然都可以作为有效的称谓词。而"明也,汉也",则又是相对于民族的族类而言的。从民族的族类看,明朝的统治者是汉族人,这是相对于清朝的统治者为满洲人而言的。所以从民族的族类而言,"明也,汉也"的表述当然也是一种同义反复的有效表述。在这里我们可以看到,蔡元培通过多次的语义转换,在"红"字与"汉"字之间锁定了一种必然联系。转换过程是微妙的,但却不是必然的。在"朱者,明也"之间是缺乏必然联系的,"朱"不一定是明;在"明也,汉也"之间同样缺乏必然性,"明"也可以指"光明"。由于蔡元培的语言转换是借助某些同构关系,因而其转换缺乏必然性,因而他的解索结论往往不能涵盖整部小说,故胡适可以斥之为猜笨谜。但另一方面,由于他的语言转换毕竟是以同构关系为依据的,所以其语义转换又不是凭空捏造的,它们可以给人一种奇特的阅读感受。

在完成由"红"向"汉"的语义转换之后,蔡元培的索隐工作便指向满、汉的民族矛盾和反满清的政治倾向。他似乎顺理成章地考证出《石头记》的情节所影射的"本事"。贾宝玉是满族人、有爱红之癖、爱吃人口上胭脂,这些都是小说里明白告诉读者的。但是,在蔡元培的反满清的阅读视界里,"红"已被转换成



"汉",那么,接下去的语义转换便是言之有据的:"宝玉有爱红癖,言以满人而爱汉族文化也;好吃人口上胭脂,言拾汉人唾余也。"而在对"好吃人口上胭脂"的文学意象的感知中,蔡元培关于满清的某些纪纲法度的历史知识在他的阅读视界里显现,于是,他把"好吃人口上胭脂"转换成"拾汉人唾余",再进一步又把"拾汉人唾余"转换成"同化于汉",于是由此引向清朝的纪纲法度:"清制满人不得为状元,防其同化于汉。《东华录》:'顺治十八年六月谕吏部,世祖遗诏云:纪纲法度渐习汉俗,于醇朴旧制日有更张。'又云:'康熙十五年十月,议政王大臣等议准礼部奏:朝廷定鼎以来虽文武并用,然八旗子弟尤以武备为急,恐专心习文以致武备废弛。现今已将每佐领下子弟一名,准在监肄业,亦自足用。除现在生员、举人、进士录用外,嗣后请将旗下子弟考试生员、举人、进士暂令停止。从之。'是知当时清帝虽躬修文学,且创开博学鸿词科,实专以笼络汉人。初不愿满人渐染汉俗,其后雍、乾诸朝亦时时申诫之。故第十九回袭人劝宝玉道:'再不许吃人嘴上擦的胭脂了,与那爱红的毛病儿。'又,黛玉见宝玉腮上血渍,询知为淘澄胭脂膏子所溅,谓为带出幌子,'吹到舅舅耳里,使大家不干净惹气',皆此意。宝玉在大观园中所居曰怡红院,即爱红之义。所谓曹雪芹于悼红轩中增删本书,则吊明之义也。本书有《红楼梦曲》,以此。书中序事托为石头所记,故名《石头记》。其实因金陵亦曰石头城而名之。余国柱(即书中之王熙凤)被参,以其在江宁置产营利,与协理宁国府、历劫返金陵等同意也。又曰《情僧录》及《风月宝鉴》者,或就表面命名,或以'情'字影'清'字;又以古人有'清风明月'语,以'风月'影'明清'亦未可知也。"

从典型化的角度看,索隐派红学将文学典型的意义局限在

对某一历史事件、人物的影射上，这是忽略了文学的典型概括的意义的。但是，相对于视小说为街谈巷语、为小道的传统观念而言，索隐派红学视《石头记》的情节暗含着影射历史的微言大义，则又是以肯定的形式把《石头记》提升到“史”的层面（传统学术的最高层次）上。将这种“史”的视界引进小说阅读中，既提高《红楼梦》的文化地位，也肯定了小说形式与“史”学并驾齐驱的功用。

〔1〕 《石头记序》，见黄霖、韩同文《中国历代小说论著选》中编，江西人民出版社1990年版。

〔2〕 黄霖、韩同文《中国历代小说论著选》，中编，第501—502页，江西人民出版社1990年版。

〔3〕 《关于曹雪芹》，见刘梦溪编《红学三十年论文选编》上，百花文艺出版社1983年版。

〔4〕 《经学历史》十《经学复盛时代》。

〔5〕 见杨光汉《两次红学革命的思考》，刊《中外学者论红楼——哈尔滨国际〈红楼梦〉研讨会论文选》，北方文艺出版社1989年版。

〔6〕〔29〕〔30〕 马宗霍《中国经学史》第六篇，第一篇，第一篇，1936年版。

〔7〕 顾颉刚《〈红楼梦〉辨·顾序》，摘自《俞平伯论〈红楼梦〉》，上海古籍出版社1988年版。

〔8〕 司马贞《史记索隐序》。

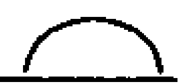
〔9〕〔10〕 司马贞《史记索隐后序》。

〔11〕 见杜预《春秋左氏传序》。

〔12〕〔13〕 刘勰《文心雕龙·隐秀篇》。

〔14〕 引自郭绍虞主编《中国历代文论选》第一册第155页，上海古籍出版社1979年版。

〔15〕 朱熹《朱子语类》。



〔16〕 刘勰《文心雕龙·比兴》。

〔17〕〔31〕〔37〕〔38〕 王梦阮《〈红楼梦〉索隐提要》。

〔18〕 俞平伯《索隐与自传说闲评》,见《俞平伯论〈红楼梦〉》,上海古籍出版社1988年版,第1141页。

〔19〕 朱自清《诗言志辨》。

〔20〕 《孟子·万章下》。

〔21〕〔22〕〔23〕〔24〕〔39〕 《〈石头记索隐〉第六版自序——对于胡适之先生〈红楼梦〉考证之商榷》。

〔25〕 胡适《〈红楼梦〉考证》。

〔26〕 周策纵《〈红楼梦〉"本旨"试说》。

〔27〕 赵国栋《〈红楼梦〉作者新考》,载《河南大学学报》1990年第2期。

〔28〕 刘铄《〈红楼梦〉真相》第八章。

〔32〕 据李连斌注编《推背图点注评析》,北京师范大学出版社1992年版。

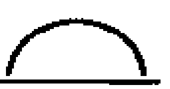
〔33〕 《高阳说曹雪芹》,台湾联经出版事业公司1985年版。

〔34〕〔35〕〔36〕 杜世杰《〈红楼梦〉考释》第49页,第352页,第38页,中国文学出版社1995年版,该书的台湾版发行于1976年。

第二章 《红楼梦》考证与科学方法

一 胡适与朴学、实验主义哲学

“红学”从一个戏称到被视为一门严肃的学问，这其间的实质性变化是由以胡适为代表的考证派所造成的。一方面，考证方法并非胡适的独创，它是传统学术中的重要治学方法。它源远流长，在汉代经学中，它已被学者们较为成功地运用过，出现了以郑玄为代表的“郑学”、“汉学”。这一传统的治学方法一直延续发展到清代，被清代学者(尤其是乾嘉学者)运用到许多学科领域，达到缜密详尽的境界，以致“考据学”成了乾嘉之学的别称。另一方面，胡适是最早把传统的考证方法引入“红学”里的学者之一，而他的这种引进却又具有较为复杂的文化背景。他是在寻求民主、科学的时代大潮中，在接受杜威的实验主义哲学的情况下，把考证作为他所信仰的科学方法的一个实践领域，因而他的考证工作蕴含着东西方文化对话的意向。于是，胡适的《红楼梦》考证工作实际上是一个传统与现代，西方文化与中国文化相互参照下的产物。反过来说，胡适的《红楼梦》考证工作是二十世纪初的学术思潮的缩影，传统的学术思想，西方的哲学思想，现实的学术追求，文化改良主张，……所有这一切都贯融

在胡适的《红楼梦》考证工作中。撇开这种对于科学精神的追求，我们就难以理解那些从事历史学、经济学或自然科学研究的学者对《红楼梦》考证的厚爱和得心应手。

对于胡适博大的学术领域来说，《红楼梦》考证只不过占地之一隅；对于胡适的考证功夫来说，他的《红楼梦》考证文章不算其代表作，能真正体现他的考证功夫的则是他的《诸子不出于王官论》、《先秦名学史》、《中国哲学史大纲》和《水经注》考证。这样看来，关于考证派红学的叙说就不能局限于"红学"内部，而必须与对传统学术、西方文化和近代中国现状的描述结合起来。

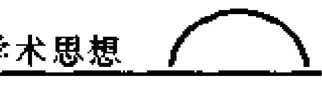
胡适提倡科学方法、考证方法，原因是复杂的。这不是出于对西方科学方法的系统了解，也不是出于对中国传统学术流连忘返；这不仅仅是出于对西方科技文明的向往，也不仅仅是出于对考证这一传统治学方法的激赏。在提倡科学与民主的时代洪流中，胡适高扬科学精神与科学方法的旗帜。近四百年西方物质文明高度发达，人们不得不将之归功于科学精神，不得不对中国传统国粹、对儒家的道德文化的无补于事功而痛心疾首，甚至深恶痛绝；而同时，鸦片战争以来西方列强对中国的欺凌、蹂躏，又使中国的仁人志士不肯对西方文明拱手称臣，不肯对五千年的文明一笔抹杀。胡适同样为这种矛盾心理所纠缠。他是一位学贯中西的学者，所以，对着中国文明，他大讲科学精神与科学方法；对着西方文明，他大讲传统考据学。为再造中国文明，他提倡科学精神；为对抗西方文化的盛气凌人，他提倡传统考据学，宣称中国传统考据学极富科学精神。这就是胡适的良苦用心。从这一良苦用心上，我们可以明白胡适对待传统国学的复杂态度的隐衷。

1959 年 7 月，胡适参加了由夏威夷大学主办的第三届"东

西方哲学家会议”。在这一次会议上，胡适宣读了论文，题为“The Right to Doubt in Ancient Chinese Thought”，后由徐高杭译成中文，题为“中国哲学里的科学精神与方法”[1]。在这篇论文中，胡适针对前两届会议上一些西方哲学家提出的两个观点：一是东方没有产生自然科学；二是东方科学不发达的原因，是因为东方文化只容纳由直觉得来的概念，东方文化天然地被阻止发展西方式的科学。这两个观点是对近代以来东方国家的落后与挨打的局面的反思结果。似乎近三、四百年来西方的强大是因为西方文化拥有分析的、推理的思维方式，也即西方文化的特质决定了西方国家的强盛。而东方文化只是容纳由直觉得来的概念，不具有分析、推理的思维方式，东方文化不具备产生科学精神的条件。

对此，胡适进行了有力的回击。他指出，没有一个文化只能容纳由直觉得来的概念，也没有一个文化天然地被阻止发展西方式的科学。中国文化中有科学内容、精神和方法。传统考据学代表了中国文化中最富于客观精神的科学方法。这就是胡适把考证方法视为科学方法的原因，也是他在最为普遍的意义上张扬、使用考证方法的原因之一。他认为由孔子开创的儒家传统具有“自由问答、自由讨论、独立思想、怀疑、热心而冷静的求知”等特点，从王充的怀疑、批判精神，到朱熹的格物致知哲学，再到顾炎武、钱大昕、王念孙父子，胡适勾勒出，在知识界、思想界，贯串着一条富于科学精神的学术传统。言下之意，近四百年西方的发达与东方的衰弱并不是文化的宿命。

然而，把考证方法当成在中国文化里可与西方科学精神相持并论的一种方法，这其间实际上回避了一个问题：中国文化里的这种科学精神何以不能使中国产生类似近代西方的那种物质



文明。蕴含在考证方法中的科学精神、客观态度、实事求是的态度并不能直接催生科技物质文明。如果这种科学精神的提倡能使国人的人生观、思想方法落实在人生的具体问题上，落实在日常的经验上，那么，科学方法就与“再造文明”挂上了钩。这样，考证方法自然而然地要过渡到杜威的实用主义哲学。所以，对着中国民众，他大谈杜威哲学。他曾经将1609年至1675年这五六十年间中国学术史与欧洲科学文明史作一比较，列出一份比较年表[2]，指出：“在中国方面，除了宋应星的《天工开物》一部奇书之外，都只是一些纸上的学问；从八股到古音的考证固然是一大进步，然而终久还是纸上的工夫。西洋学术在这几十年中便已走上了自然科学的大路了。顾炎武、阎若璩规定了中国三百年的学术的局面；葛利略、解白勒、波耳、牛敦规定了西洋三百年的学术的局面。”“我们的考证学的方法尽管精密，只因为始终不接近实物的材料，只因为始终不曾走上实验的大路上去，所以我们的三百年最高的成绩终不过几部古书的整理，于人生有何益处？于国家的治乱安危有何裨补？虽然做学问的人不应该用太狭义的实利主义来评判学术的价值，然而学问若完全抛弃了功用的标准，便会走上很荒谬的路上去，变成枉费精力的废物。这三百年的考证学固然有一部分可算是有价值的史料整理，但其中绝大的部分却完全是枉费心思。”我们不难从这些话的字里行间窥见一种恨铁不成钢的心理。这种心理与明末清初的反王学思潮是一脉相承的。

晚明时期，王学流为“空谈”。而在民族存亡的关键时刻，主观冥想尤其显得夸夸其谈，在“国家存亡，匹夫有责”的民族责任感的映照下，任何宇宙意识与终极关怀都显得空疏而不着边际。顾炎武说：“刘石乱华，本于清谈之流祸，人人知之。孰知今日之

清谈，有甚于前代者。昔之清谈谈老庄，今之清谈谈孔孟，未得其精，而已遗其粗；未究其本，而先辞其末。不习六艺之文，不考百王之典，不综当代之务。举夫子论学论政之大端一切不问，而曰一贯、曰无言，以明心见性之空言代修己治人之实学。股肱惰而万事荒，爪牙亡而四国乱，神州荡覆，宗社丘墟。昔王衍妙善玄言，自比子贡，及为石勒所杀，将死，顾而言曰：'吾曹虽不如古人，向若不祖尚浮虚，戮力以匡天下，犹可不至今日。'今之君子，得不有愧乎其言。"[3]这是一个反面教材，这是一个玄谈冥想者的忏悔录。

清初的经世致用思潮把考证名物、典章、制度作为重要的经世手段。至乾嘉时期，考据学成为重要的治学方法。清代乾嘉之学是在中国学术传统的延续中作为宋明玄思的对立面而成为清初、乾嘉时期的学术主潮的。这种"务实"、重客观、重例证的治学态度与杜威的实验主义哲学有其相通之处。在胡适看来，这种相通之处，便是科学精神、客观精神、科学方法。在留美期间，胡适已为他创立科学方法论作好了准备。留美回国之后，他发动了一场"整理国故"运动，他把他的科学方法论具体运用于这一运动中。他的《红楼梦》考证工作是这场运动的一个组成部分。这个"整理国故"的运动凝聚着他对传统学术与西方文化的看法。尽管新文化运动是对传统文化的一次清算，但文明发展有其承传性和阶段性，所以"新思潮的意义对于旧有文化的态度，在消极的一方面是反对盲从，是反对调和；在积极一方面，是用科学方法来做整理的工夫"。

胡适的"考据癖"与其说是出于对传统的偏爱，不如说是在西方科学精神的感召下，对于科学方法的热衷。有人说，胡适的倡扬考据学，只不过是为他兜售杜威实验主义哲学找到一个中



国人能接受的表述，只不过是他的洋为中用的策略。然而我们应该看到，胡适毕竟是一位国学功底深厚的学者，尽管他曾在美国接受过七年的西方文化洗礼，但是，他毕竟曾接受九年的传统蒙学教育，即使在留美期间，他仍阅读大量的中国传统经学、史学著作。他的考证方法不管具有多少实验主义式的表述，毕竟与传统考据学一脉相承；他的考证过程的严密性、科学性与假定性，也是根源于传统考据学；他的考证结论往往有超过前人之处，他的历史考证、禅宗史考证、《水经注》考证、中国古典小说考证，往往能破旧说、立新说，论证严密，令人信服。蔡元培曾这样评价胡适："北京大学教员中，善作白话文者，为胡适之、钱玄同、周启孟诸君。公何以证知为非博极群书，非能作古文，而仅以白话文藏拙者？胡君家世汉学，其旧作古文，虽不多见，然即其所作《中国哲学史大纲》言之，其了解古书之眼光，不让于清代乾嘉学者。"[4]梁启超在《清代学术概论》中也指出了胡适与乾嘉之学的渊源关系："……而绩溪诸胡之后有胡适者，亦用清儒方法治学，有正统派遗风。"

胡适的"考据癖"并非出于对考证对象的崇拜。实际上，考证工作只不过是他的科学方法的一种实践，一个方法论来源。1910年胡适到美国留学，潜心研究美国的民主政治，关心国内的民主运动。留美期间，中国的政治形势与美国的民主政治始终是他关注的两个中心点，或者说，他从西方的民主、科学精神中看到了医治中国的良方。这就是"天赋人权说"、"泰西之考据学"、"致用哲学"。胡适曾把这三者列为他所关心的三大问题[5]，他从传统考证学的角度去理解"泰西考据学"，又以西方科学精神去完善传统考据学，把西方的校勘学、考古学、版本学与清代朴学相融合，形成自己的科学方法论。

而所谓"致用哲学"则是融合了中国传统的、尤其是清代顾炎武的经世致用的学术宗旨与杜威的重视经验、切入生活的实验主义哲学。胡适曾认为:"宋儒把《礼记》里面一篇一千七百五十个字的《大学》提出来,方才算是寻得了中国近世哲学的方法论。"[6]而"《大学》的方法论,最重要的是'致知在格物'五个字。"[7]胡适也看到,宋学中也有重实践、重经验、重客观的格物致知的方法论,如程朱的格物论:"程朱的格物论注重'即物而穷其理',是很有归纳的精神的。可惜他们存一种被动的态度,要想'不役其知',以求那豁然贯通的最后一步。那一方面,陆王的学说主张真理即在心中,抬高个人的思想,用良知的标准来解脱'传注'的束缚。这自动的精神很可以补救程朱一派的被动的格物法。"[8]

留美期间,考证学和实验主义哲学这两个表面看来没有什么直接联系的学科之同样成为胡适关注的重要问题,这不是偶然的。考证学注重客观真实,这种真实是指作为历史事实的真实。至于这种事实的真实是否体现了事物的本质真实,则是考证学所不感兴趣的。实验主义哲学注重生活经验,而对形而上学不感兴趣。在重视客观事实,无意于意义诠释这一点上,考证学与实验主义哲学是一致的。

杜威的实验主义哲学是对于西方传统哲学的一种改造。从柏拉图、亚里斯多德以来,西方哲学一直以形而上学作为哲学的本体论。尤其是到了近代的笛卡尔理性哲学,更是强化了人的心智结构的主-客二元对立。于是,十九世纪末的西方哲学家纷纷寻找改造传统哲学的新途径。这一新途径往往被设定在"回到事物本身"之上。杜威的实验主义哲学试图把哲学拉回到经验之中。这一点,对于重伦理轻事功的中国儒家传统来说,是

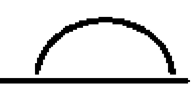


一种有力的反拨工具。由于近代中国在帝国主义列强的炮火下显现出令人痛心的弱态，而这种弱态又被归结为儒家文化的困境，归结为轻事功、重伦理、甚至尚玄谈的传统哲学的结果，因而，传统经世致用哲学就被大力倡扬，杜威的实验主义哲学被视为西方文化为我们提供的一种现成的重客观的哲学。胡适正是从这个角度去热衷实验主义哲学并以它去改造中国传统儒家哲学的。在胡适看来，实验主义不是本体论，而仅仅是一种方法：(实验主义)“本来是一种方法，一种评判观念与信仰的方法”[9]。

正是这种“回到事物本身”的哲学使胡适可以把历史的观念与实验的态度融为一体。胡适从杜威哲学里概括出两种重要的态度：一是“实验的态度”，一是“历史的态度”。这两种态度与他对乾嘉之学的赞赏处相契合。从“实验的态度”这一点上，胡适得到了怀疑与重新估价一切的启示，它是“大胆假设，小心求证”的前提。而所谓“历史的态度”则是一种历史因果论，它把一切事物、制度看成是一定的因或果，是历史因果链上的一环，是“一个中段，一头是他所以发生的原因，一头是他自己发生的效果，上头有他的祖父，下面有他的子孙”[10]。这种观念普遍存在于中国传统考证学之中。而对于以往文化来说，历史的观念的展开首先要求勘定历史事实的真实性，这就需要考证学。于是考证学成为实验主义哲学、美学的起点。胡适由曹雪芹的家世考证引出“自叙传”的结论，实际上就是由历史观念过渡到实验主义美学。他在考证工作结束之时，把《红楼梦》的主题概括为：“《红楼梦》只是老老实实的描写这一个‘坐吃山空’‘树倒猢狲散’的自然趋势。因为如此，所以红楼梦是一部自然主义的杰作。那班猜谜的红学大家不晓得《红楼梦》的真价值正在这平淡

无奇的自然主义的上面,……"[11]这里的"老老实实的描写"指的就是实验的态度;而所谓的"平淡无奇的自然主义",便是指实验主义。如果不过渡到这个"自叙传"的结论上,胡适的《红楼梦》考证就不能使他自己满意;但是,把考证的结果过渡到"自叙传"上,则又使胡适不得不陷入自我消解的境地,混淆还原与诠释的界限,回避《红楼梦》的虚构性。他的《红楼梦》考证工作既开启了此后的《红楼梦》考证的无穷法门,提出了《红楼梦》考证的几乎所有的重要命题,又为此后的所有《红楼梦》考证留下了具有宿命意义的死角。当然,并非所有的从事《红楼梦》考证工作的学者都信奉杜威的实验主义哲学。而事实上,很多从事《红楼梦》考证工作的学者更多地是崇尚传统学术中的汉学、朴学。乾嘉之学的影响是巨大的。

自从1921年胡适发表《红楼梦考证》以来,考证成为《红楼梦》研究中最基础、最首要的一个学术环节,考证的成果被视为《红楼梦》研究中最客观的"硬件"。无可否认,这座辉煌的金字塔的塔基是由胡适一手缔造的。时至今日,关于《红楼梦》考证的论题,大多数是由胡适提出的。人们可以对胡适的结论表示赞同,或反对,提出相反的结论,但是,几乎没有人能够超越胡适的论题。关于《红楼梦》的作者的姓名、他的家世、性格、遭遇、《红楼梦》的题旨、版本,等等,乃至李煦的被抄家、大观园的地点问题、秦可卿死之谜,等等。胡适在对这些相关材料的搜集上,花费了大量的精力,为《红楼梦》的考证工作立下了汗马功劳,这些材料至今还成为很多"新探"的例证。胡适所创造的范式(包括学术宗旨、方法、技巧)是从1921年以来整个《红楼梦》考证的基本范式。



二 归纳与演绎

清初阎若璩说："古人之事，应无不可考者，纵无正文，只隐在书缝中，要须细心人一一搜出耳。"[12]余英时认为，这个看法表现了考证学时代的乐观精神，但事实上绝非如此简单。"古人之事"之不可考者比可考者多。即使可考之"事"，其可确定的程度也往往因材料之多寡和"事"本身的性质而异，未可一概而论。[13]在这里，余英时提出了考证方法的内在限制的问题。即在材料能否形成结论上，在材料能否成为证据上，必须审慎，掌握分寸。

对于考证方法的客观性、科学性，胡适一直抱一种乐观的理性精神。而对于考证方法的内在限制问题，胡适给予同样程度的重视。在《清代学者的治学方法》一文[14]中，胡适说："中国旧有的学术，只有清代的'朴学'确有'科学'的精神"。而所谓朴学的方法，在胡适看来，就是"(1)大胆的假设，(2)小心的求证。假设不大胆，不能有所发明。证据不充足，不能使人信仰。"而假设能否成为真理则是有条件的："如果一个假设是站在很充分的理由上面，即使没有旁证，也不失为一个很好的假设。但终究只是一个假设，不能成为真理。后来有了充分的旁证，这个假设便升上去变成一个真理。"在直接材料缺乏的情况下，考证工作就要借助旁证去说明考证对象。如果无法确认这些旁证与考证对象之间的同一性，那么，旁证的数量就成为说明考证对象的重要依据，旁证越多，就越有说服力。

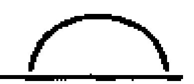
胡适认为，汉学家的客观方法是重证据的，而证据就是"例证"。"举例作证是归纳的方法"。实际上，"举例作证"只不过是

归纳法的一种。考证作为一种方法，远非“从材料中形成结论”的表述那么简单，材料与结论之间的关系是复杂的，有的材料可以直接形成定论；有的材料虽不能直接形成定论，但通过缜密的逻辑推理过程，通过旁证仍然可以间接形成定论；还有一类材料，既不能直接形成定论，而无论通过如何缜密的逻辑推理，最终依然不能间接形成定论。在对这三类材料进行考证的过程中，始终存在着概率推理的问题。在上述第三类材料中，其演成的结论是对于“为真”的最大概率的表述，它终止于聊备一说、存疑立案的境界。归纳法遵循的是归纳概率逻辑，不管其例证有多少，其结论都是或然性的。对于归纳方法来说，并不是举例越多，结论就越真实。例证与结论的关系，是一种概率关系，是一种或然性关系。如果你观察到九十九只天鹅（九十九个例证）是白的，你能否确证即将看到的第一百只天鹅必然是白的？

对于考证工作的程序，曾有人作了排列：

> (1)资料之搜集：考据既为一种文献工作，则资料愈多，证据也愈坚强。前代考据家每有抄书之说，即搜集资料之一法也。
>
> (2)资料之检核：引用原始资料应注意真伪问题。引用他人资料，则检查是否与原书相符？其解释是否周延？
>
> (3)归纳与演绎：将许多同类之事例，比较参究，寻出通则，是为归纳之应用。然于寻得某些类例后，亦可预作假设，然后找类例以证成之，此即演绎法之应用也。归纳与假设时交相为用，并非孤立之方法。[15]

在《红楼梦》考证领域里，对于上述第(1)点，即资料的搜集上，二十世纪二十年代以来的很多学者的成绩是令人钦佩的。



关于第(2)点，资料的检核，则往往是运用逻辑方法进行的，于是，第(3)点就显得尤为重要。胡适说，考证方法主要是运用归纳法，上述第(3)点则涉及到演绎法。归纳法的特点是，从个别推出一般，是一种放大性推理，即其结论超越其前提(已知材料)，因而其结论是或然性的。

演绎法的特点是，其结论已蕴含在其前提中，其结论是必然性的。但是，如果其前提是或然性的，那么，其结论同样是或然性的，上述第(3)点的表述正好符合这种情况："将许多同类之事例，比较参究，寻出通则，是为归纳之应用"，这里包括归纳推理和类比推理，这两种推理的特点都是，其结论是或然性的。以这种或然性结论为前提，"于寻得某些类例后，亦可预作假设，然后找类例以证成之，此即演绎法之应用也"。从演绎的结论与其前提之间的关系看，这种演绎推理呈现为一种必然性关系；然而，由于其前提是或然的，所以由或然性的前提演绎出来的结论依然是或然性的。

在《红楼梦考证》里，胡适对《红楼梦》的著者和版本进行考证。在著者问题上，胡适运用一系列历史材料，确证《红楼梦》的著者是曹雪芹。在"《红楼梦》著者"问题上，胡适运用归纳法，"著者是曹雪芹"的结论至今依然是不可动摇的。这是胡适对于《红楼梦》研究的贡献。然而，在对他的考证结论进行总结的时候，胡适说："我们看了这些材料，大概可以明白《红楼梦》这部书是曹雪芹的自叙传了。"再根据《红楼梦》开头的"作者自云"，胡适说："这话说的何等明白！《红楼梦》明明是一部'将真事隐去'的自叙的书。若作者是曹雪芹，那么曹雪芹即是《红楼梦》开端时那个深自忏悔的'我'！即是书里的甄贾(真假)两个宝玉的底本！懂得这个道理，便知书中的贾府与甄府都只是曹雪芹家的

影子。"在将《红楼梦》的某些情节(内证)与历史上的曹家进行一番类比推理之后,胡适说:"《红楼梦》只是老老实实的描写这一个'坐吃山空''树倒猢狲散'的自然趋势。因为如此,所以《红楼梦》是一部自然主义的杰作。"

我们可以把胡适的这些推理简化为一个基本条件复句:

如果《红楼梦》的作者是曹雪芹,那么曹雪芹就是甄贾宝玉的底本。

因为胡适已确证《红楼梦》的作者是曹雪芹,所以上述条件复句可转化为因果复句:

因为《红楼梦》的作者是曹雪芹,所以曹雪芹是甄贾宝玉的底本。

从逻辑推理形式看,这是一个演绎推理的三段论式的省略形式。它省略了大前提,这个大前提就是:《红楼梦》的作者是甄贾宝玉的底本。于是,这个三段论的完整形式可以列式如下:

大前提:《红楼梦》的作者是甄贾宝玉的底本
小前提:曹雪芹是《红楼梦》的作者

结　论:所以,曹雪芹是甄贾宝玉的底本

通过这个三段论式,胡适得出了"《红楼梦》是曹雪芹的自叙传"著名结论,不少学者甚至把"自传说"作为考证派红学的代名词;有些学者则一方面批评胡适的自传说,另一方面则在考证过程中借力于自传说。这个三段论式的大前提在考证派红学那里往往是指传统史学意义上的实录。即使把"底本"理解为生活原型,那也往往不是指文学创造的生活素材。例如在曹雪芹生年



考证上的"赶繁华"做法，其依据就是《红楼梦》是一部实录的书，所以它的作者必须像小说里的贾宝玉一样有过一段繁华的日子。实际上，不管曹雪芹生于 1715 年，抑或是生于 1724 年，即使有过一段繁华的日子，但是，《红楼梦》的作者对人际关系的错综复杂理解，对人的感情、心理的体验，对人的存在意义的领悟，《红楼梦》所达到的深度，都是一个十几岁的人所无法做到的，也即，小说在这些方面所达到的深度，不是一个十几岁的人所能够实录的。这些理解、体验、领悟只有在一个人成熟之后才能做到，但那时的叙写已不是实录，而是文学创作。

从逻辑形式上看，胡适的这个三段论赋予"自传说"以必然性。后来的典型论尽管可以批评胡适的自传说的自然主义实录意识，但是，当把"底本"理解为生活素材的时候，上述的三段论依然是一种必然性论证。

然而，由于后来一些学者对《红楼梦》"原始作者"问题的提出，胡适的这个三段论面临着严峻的挑战。"原始作者"问题的提出，并不是像有些人所怒斥的那样，是因为某些人"别有用心"、"挖空心思"、"过七八年来一次"的恶性循环。"原始作者"问题的提出，是由对《红楼梦》成书过程的复杂性和《红楼梦》里非曹雪芹所能"自叙"的情节的发现而引发的。

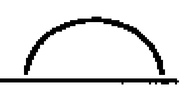
在这方面，吴世昌先生关于《红楼梦》作者考证工作可以为我们提供有力的依据。甲戌本第十六回回前有脂砚斋的总批："借省亲写南巡，出脱心中多少忆昔感今"。吴世昌指出："康熙末次南巡，驻跸曹家在 1707 年，即雪芹生前八年，所以'省亲'故事决非雪芹所写。"[16] 吴世昌并没有否定曹雪芹对于《红楼梦》的著作权，只是认为《红楼梦》里保留了《风月宝鉴》原有的故事，而《风月宝鉴》的作者不是曹雪芹。正是这种考证，给了"自叙

传"以巨大的冲击，它使得关于《红楼梦》的自传色彩由史学旨趣转移到文学旨趣上来，《红楼梦》的虚构性、曹雪芹的创造性令人关注。

从文学的观点看，《红楼梦》里的贾宝玉既有原作者(有人说是脂砚斋、有人说是曹頫)的影子，也有曹雪芹的影子；但从历史学的观点看，贾宝玉不能同时既是脂砚斋或曹頫，又是曹雪芹，他要么是脂砚斋，要么是曹頫，要么就是曹雪芹，不管他是谁，他始终只能指涉一个人。

从吴世昌的考证看来，《红楼梦》是在《风月宝鉴》的基础上改写而成的，至少，《红楼梦》里的省亲故事的原作者不是曹雪芹。如果《风月宝鉴》有其作者的影子(即具有自传的性质)，《红楼梦》也有其作者的影子，而《风月宝鉴》的作者与《红楼梦》的作者又不是一个人，那么，贾宝玉既有《风月宝鉴》的作者的影子，又有《红楼梦》的作者曹雪芹的影子，这又有什么好奇怪的呢！有人认为，《风月宝鉴》的作者也是曹雪芹，出现在《红楼梦》里那些曹雪芹生前发生的事件，是由伴随着曹雪芹的创作过程的脂砚斋、畸笏叟等人口述给曹雪芹而完成的。那么，同理，由脂砚、畸笏口述、由曹雪芹完成的贾宝玉形象，既有脂砚斋或畸笏叟的影子，又有曹雪芹的影子，这又什么好奇怪的呢！ 在这种理解下，我们再读读裕瑞的《枣窗闲笔》，也许会有新的理解：

> 闻旧有《风月宝鉴》一书，又名《石头记》，不知何人之笔。曹雪芹得之，乃以近时之人情谚语夹写而润色之，借以抒其寄托。以是书所传述者，与其家之事迹略同，因借题发挥，将此部改至五次，愈出愈奇。……闻其所谓宝玉者，尚系指其叔辈某人，非自己写照也。
>
> …………



> 《红楼梦》一书，曹雪芹虽有志于作百二十回，书未告成即逝矣。诸家所藏抄本八十回书，及八十回书后之目录，率大同小异者，盖因雪芹改《风月宝鉴》数次，始成此书，抄家各于其所改前后第几次者、分得不同，故今所藏诸稿未能划一耳。
>
> 殊不知雪芹原因托写其家事，感慨不胜，呕心始成此书，原非局外旁观人也。若局外人徒以他人甘苦浇己块垒，泛泛之言，必不恳切逼真，如其书者。

有人认为这几段话是自相矛盾的，前一段认为曹雪芹只是改作者，后二段则又肯定曹雪芹是《红楼梦》的作者，"《红楼梦》的作者究竟是谁，裕瑞自己也不甚了了，……"[17]

不从历史考证的角度去理解，不管裕瑞的话是否与事实相符，仅从逻辑上理解，裕瑞这几段话并不含糊，不矛盾。裕瑞的意思是：

曹雪芹得到别人撰写的《风月宝鉴》（又名《石头记》），对它进行润色，并且"借以抒其寄托"，在改写的过程中，把自己的思想感情、自己的家事加了进去。因为曹雪芹是借《风月宝鉴》"托写其家事"，所以他不是这些家事的"局外旁观人"。

从上引第二段话可以看出，裕瑞并不是把"作"与"改"视为两个不相容概念。曹雪芹改写《风月宝鉴》，创作《红楼梦》。这样的表述没有任何矛盾之处。

裕瑞这几段话是在强调《红楼梦》里有曹雪芹和曹家的影子。从他所强调的内容我们可以读出他所没有强调的：所谓"借以抒其寄托"，是指《红楼梦》里有曹雪芹本人的情感、意识。如果《风月宝鉴》也具有自叙的性质，有其作者家事的影子，而曹雪芹在增删整理的过程中又把《风月宝鉴》的某段情节、某一人物

或某一人物的某些言行，不同程度地保留在《红楼梦》里，那么，相对于《红楼梦》的内容来说，曹雪芹不是局外人，《风月宝鉴》的作者也不是局外人。如果脂砚斋知道《风月宝鉴》的作者是谁，这位作者又是曹雪芹的叔辈或曹家的某一个人，那么，脂批中的“作者”自然可以指《红楼梦》里那些从《风月宝鉴》移植过来的故事的作者，即《风月宝鉴》的作者，也可以指在《红楼梦》托写其家事的作者，即曹雪芹。

历来否定曹雪芹的著作权的，其论证的重要方法之一是先考察脂批中的“作者”究竟是谁？“作者”与“石兄”、“石头”究竟是不是同一个人，“作者”与“贾宝玉”是不是同一个人，然后指出，石兄与作者与贾宝玉不是同一个人。最后得出结论：《红楼梦》的原作者是石兄，而不是曹雪芹。戴不凡、赵国栋等都采用这种论证方法。这种观点自然可以在脂批中找到论据，因为《红楼梦》里有从《风月宝鉴》移植、改装过来的故事，《风月宝鉴》的作者与《红楼梦》的作者曹雪芹当然不是同一个人。而维护曹雪芹著作权的学者在反驳时又可以从脂批中找到证明曹雪芹、作者与石头是同一个人的证据，因为曹雪芹在改写时融进了自己的故事，而脂砚斋对此了如指掌。

应该强调的是，“原始作者”论不足以否认曹雪芹对于《红楼梦》的著作权，《红楼梦》第一回正文“后因曹雪芹于悼红轩中披阅十载，增删五次，……”仅凭这一条就可以说曹雪芹是《红楼梦》的作者，披阅、增删就是创作。在曹雪芹披阅增删之前，《风月宝鉴》并没有多少影响；曹雪芹披阅增删之后，《红楼梦》遂成为中国文学史上的巨著。曹雪芹理所当然地拥有《红楼梦》的著作权。

中国古典长篇小说是从讲史传统发展而来的，这类小说的



创作基本上都是在讲史故事、民间传说的基础上加工而成的，如《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》等都是如此。这个"加工"过程是漫长的，经过无数的加工者之手的，而最后那位把原有故事加工成文学名著的加工者(写定者)，就被公认为是该部小说的作者，著作权归他所有。进一步说，一方面，承认这位最后写定者是这部小说的作者，并不等于把作为这部小说的前身的那些讲史故事、民间传说的著作权都划归在他的名下；另一方面，这位最后写定者所作的工作往往被理解为加工、修订，所谓的增删、整理。以西方的小说观念看，授予这样一位最后写定者以著作权，似乎显得勉强。然而，作为加工、修订，有水平高低之不同。在最后写定者之前的众多作者为什么不能使该故事成为一流的文学名著，这原因在于加工者的水平未臻至境。加工、修订不仅仅是一种技术处理工作，它既可以是一种使原故事文从字顺的工作，也可以是一项以加工者的思想、情感、美学观念、语言个性对原故事材料进行整合的工作。能够使原故事材料成为一流的文学名著的最后写定者，必然是在价值取向、情感体验、审美形式上能够赋予原故事以统一性的加工者。从这个角度看，把著作权授予这位最后写定者，把他确认为这部小说的作者，则是再合理不过的事情了。因为正是他，使原故事成为一流的文学名著。

《红楼梦》的作者问题也可作如是观。

同样应该强调的是，如果确证《红楼梦》故事前身的作者另有其人，其人及其家事也在《红楼梦》里留下影子。那么，前面所列的胡适的那个三段论就违反三段论的一般规则。按照演绎推理中三段论的一般规则，如果两个前提中有一个是特称或单称，假如能得出结论，那么，它只能得出特称或单称的结论。

《红楼梦》的故事的创作者不只曹雪芹一人，尽管曹雪芹最终以自己的文学个性对原有故事进行整合，但是，从“自叙传”的角度看，从《红楼梦》故事与其生活素材的关系看，《红楼梦》故事的作者起码有两人。这样，胡适的那个三段论的大前提必须用全称的形式，即：“所有《红楼梦》故事的作者是甄贾宝玉的底本”。这样，胡适的三段论如果要有效形成结论，就必须对其小前提的单称判断作进一步的限制，表述为：“曹雪芹是《红楼梦》故事的作者之一”，而结论则相应地限制为：“所以，曹雪芹是甄贾宝玉的底本之一。”列为三段论式是：

所有的《红楼梦》故事的作者都是甄贾宝玉的底本

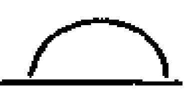
曹雪芹是《红楼梦》故事的作者之一

所以，曹雪芹是甄贾宝玉的底本之一

倘若如此，“《红楼梦》是曹雪芹的自叙传”的结论就是一个以偏概全的判断。

在胡适的自传说中，雪芹与宝玉、曹家与贾府是对应的，因而《红楼梦》里的情节与人物又反过来成为历史考证的材料。但是，如果我上面所列的三段论式是成立的，那么，《红楼梦》的情节对于曹雪芹生平和家事的考证，就只是具有类比的或然性的意义。如果这个三段论式是成立的，那么，研究的视角将由史学的实录转向文学典型化问题。

戴不凡在《揭开〈红楼梦〉作者之谜》[18]（下简称“戴文”）一文中认为，《红楼梦》的作者不是曹雪芹。他用来证明这一结论的证据有六条旁证和四条内证。这些材料都是客观存在的，也是其他很多承认曹雪芹的著作权的学者所广泛引用的。在具体



的论证过程中，戴文的逻辑推理也是持之有据、言之成理的。然而，由于在对材料的解释上缺乏应有的限定，把材料与其理解的或然性关系作为他的必然性演绎推理的前提，从而导致其结论的或然性。譬如对于旁证第一条“三十年前作书人在何处耶”，戴文的理解是，这条批语是畸笏于1762年所批，这一年曹雪芹尚在世，畸笏怎么会为三十年前创作《红楼梦》的人而痛哭呢？三十年前的曹雪芹才八岁或十七岁，不可能创作出自叙“半生潦倒之罪”的《红楼梦》。可见，三十年前的作书人不是曹雪芹。先看这个论证过程的演绎推理部分：

大前提：八岁或十七岁的人不可能创作自叙“半生潦倒之罪”的小说

小前提：三十年前曹雪芹只有八岁或十七岁

结　论：所以曹雪芹不可能创作《红楼梦》

这个演绎推理过程是无懈可击的。它的结论已蕴含在前提之中。然而，它的前提的形成却是以一种或然性理解为基础的。“三十年前作书人在何处耶”，这句话可以有两种理解：一是，现在的作书人三十年前在何处；二是三十年前作书的人现在在何处。戴文显然只作后一种理解。如果采用前一种理解，戴文上述的大前提就不是建立在必然性之上，因而它的演绎推理就建立在虚假的前提上。有人从甲戌本的另条眉批“三十年前事见书于三十年后”，证明前一种理解更符合批者的本意。这使戴文的大前提的构成的可能性降低到最小。

在运用内证进行逻辑论证的过程中，戴文同样犯了这个毛病。《红楼梦》里存在着大量吴语，这是事实。戴文的三段论是：

大前提：一部小说里存在着两种方言，说明这部小说是由两位作者所创作的；小前提：《红楼梦》存在着两种方言；结论：所以，《红楼梦》是由两位作者创作的。这个大前提的或然性已由吴世昌等学者所指出。由这个或然性前提推演出来的结论也只能是或然性的。

高阳在《红楼梦中"元妃"系影射平郡王福彭考》[19]一文（下称"高文"）的"前言"里，对自己的考证结论予以高度的评价："红学上长期以来若干引起争论的疑难，如后四十回的问题等等，在我研究了福彭对曹家的影响以后，确信已获得了不容争辩的解答。不但如此，由于了解了福彭，我认为除了脂砚斋是谁这一个问题以外，所有关于红楼梦、曹雪芹的问题，大致都有了答案。"高文是如何获得它的"不容争辩"的答案的呢？它找到了直接证据了吗？如果没有找到直接证据，它将除它之外的其他所有相关的观点（可能性）都证伪了吗？显然，高文并未出示直接的证据，它的考证、索解，只能视为对一种可能性的论证。而对于除它之外的其他观点，它并未给予证伪。如对于"虎兔相逢大梦归"的其他索解方式、观点，高文并没有给予证伪；也即，在其他可能性存在的情况下，高文提出的可能性，只是聊备一说。高文中充斥着各种各样的可能性，它由材料向结论的推理过程，是由一种可能性向另一种可能性过渡、转换的过程，其结论依然是一种或然性、可能性。

高文的考证材料主要有：一、《红楼梦》第五回关于元春的判词；二、元春与福彭的生辰八字；三、与福彭相关的清宫廷政变。先看第一条材料，元春判词前一行说明文字"弓上挂着一个香橼"，这一句的含意是什么？直接的材料是没有的，只好猜。高文作如下索解："橼"与"元"同音，香橼指元春。根据第五回其他



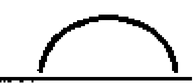
人的判词的体例，这种索解是可以接受的；而对于“弓”，高文注意到这个“挂”字，“挂”即“悬”，“弓”即“弧”，“挂弓”暗指“悬弧”。依据“悬弧”典故出处，我们知道古俗“男子生，设弧于门左。”高文由此推论，这首判词的对象是一位男性。这一索解结论是高文的基石和出发点。然而，其索解过程给出了一种必然性了吗？“悬弧”是“生男的宣告”，这没有问题。但是，“弓上挂”必然是指“悬弧”吗？有其他的索解方法与结论吗？当然有。有人认为“弓”为“宫”的谐音，“弓上挂着一个香橼”指元妃入选凤藻宫封为贤德妃。“弓上挂着一个香橼”这句话可以作如此索解吗？当然可以。有人更进一步索解，“香橼是柑的一种，外表有黄色光泽，耀眼增光，闻着很香，可供玩赏，并不好吃，是一种虚有其表的果品。弓中香橼就是作者认为贾元春就是宫廷中的香橼，虚有其表。”[20]可以作这样的索解吗？当然也可以。《红楼梦》第五回里的这句话的确切含义我们不得而知，因为曹雪芹没有给我们留下一份创作备忘录，而就现有的对于这句话的很多种索解来说，它们都能自圆其说，都是可能的答案。没有任何迹象表明，高文的索解结论为真的概率大于上述其他两种。所有这些索解结论中的任何一种，如果要成为唯一正确的“不容争辩”的答案，它就必须把其他索解结论统统证伪。现在看来，“悬弧”说不足以证伪“虚有其表”说。这样，“这首判词的对象是一位男性”这一说法只能是一种猜测、假说。

正因为高文索解的前提与众不同，所以由这前提衍生出来的结论也与众不同，“二十年来辨是非”，当然就不被理解为元春二十岁入宫、开始明白事理。这个“二十年”只能是指与作为男子的福彭相关的二十年：雍正六年曹家被抄，进京受福彭照顾，至乾隆十三年福彭去世，刚好二十年。同样，没有直接材料可以

证明,“二十年来辨是非”里的“二十年”就是指福彭照顾曹家的二十年。所谓“刚好”,显示的是一种同构关系。

而高文索解得最为得力也最为得意之处,是对于“虎兔相逢大梦归”一句的索解。关于这句判词的索解,历来聚讼纷纭,各种索解都提出一种可能性,即使“误抄”说(即“虎兔”为“虎兕”的误抄),也提出一种可能性,尽管很多学者认为“误抄”说为真的概率极小。高文的索解是这样的:通常认为这句判词指寅年卯月或卯年寅月元妃的死期,但福彭并非死于这两个时间中的任何一个,而是死于乾隆十二年戊辰。但戊辰之前是丁卯、丁卯之前是丙寅,毕竟戊辰与卯、寅有关,所以虎、兔被理解为均指年份。这样理解也无不可。但“相逢”按字义理解,应是指卯与寅相逢、交接。倘若理解为“之后”,则超出了汉文字的基本常识。于是,高文求助于脂批的“狡狯”“烟云模糊”法,认为曹雪芹不用“虎兔之后”而用“虎兔相逢”正是“烟云模糊”法(顺便说一句,脂批的这段话以及曹雪芹的所谓“假作真时真亦假”云云,已成为一些考证者在不能自圆其说而要强作“必是无疑”的定论时的尚方宝剑)高文这样索解可以吗?当然可以,但可能性有多大呢?比起其他的索解结论来,它为真的概率恐怕是极小的。

关于第二条材料,高文对比了元妃与福彭两人的生辰八字(元妃的生辰八字是第八十六回提供的),指出《红楼梦》第八十六回关于元妃八字的解说,从推命术看来,有费解之处,若用来解说福彭的经历,则有暗合之处。这种暗合充其量也是一种同构。而对于第八十六回的解说之费解,我们也应考虑多种可能性:首先,后四十回可能为高鹗续作,这是俞平伯等学者的考证成果;其次,后四十回的作者可能并非精通子平推命术,可能是一般的业余爱好者信口雌黄;第三,第八十六回的这段关于生辰



八字的说法可能与第五回的判词不符。即使把所有这些可能性都证伪了，高文所谓的元妃八字影射福彭八字也仅仅是一种巧合而已。由同构向同一的过渡，必须有更直接的材料。

纵观高文的索解过程，它以可能性为起点，以可能性为过渡，最后得出的只能是可能性。除了把"相逢"索解为"之后"之外，其索解作为一种假说的提出，是可以接受的，但要把它作为"必是无疑"的确论，且作为"'新红学'的基础"，则又迷失了考证所应有的科学性。

类比推理也是一种或然性论证。《红楼梦》的艺术世界的构筑显然得力于作家个人的与家族的遭遇，胡适由此而表述了"雪芹即宝玉"的命题。对于这个命题，胡适在一定程度上借助一种类比推理进行。《红楼梦》里某些情节与曹家遭遇的相似之处，如贾宝玉的性格、爱好，贾府接驾四次，抄家，等等。这种相似只是某些方面、某种程度、某种形式的近似而已，也即是同构。如果把由类比推理得出的或然性结论当成必然性结论，把同构转换成同一，就会走向武断。

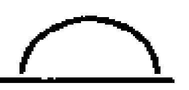
宋谋玚先生在《关于〈红楼梦〉作者及其他》[21]（以下简称"宋文"）一文中认可了"自叙传"以外的另一种《红楼梦》"本事"说。他说："真不知道为什么许多人包括刘润为在内硬要一头栽进胡适'自传'说的千层锦套头里面至今脱不出身来！"实际上，宋文是认可了另一种《红楼梦》情节与清代历史原型的同构关系。这一"本事"说就是"傅恒家事"说。傅恒家事与《红楼梦》里贾府家事有很多巧合、同构之处：一，傅恒家是康雍乾时代一个非常显赫的家族；二，傅恒府建筑规模、格局与《红楼梦》里宁、荣二府的规模、格局相同；三傅恒府后花园备极繁华，各处有题诗，且有"金钗十二人何处"的诗句，颇具大观园特色。这种同构关

系是成立的。

宋文又引用两条庚辰本上的脂批，证明《红楼梦》确有傅恒家事在内。第一条是庚辰本第十六回脂批："文忠公之嬷。"关于这条脂批，周汝昌的《红楼梦新证·人物考》已经注意到了，他的解释是，这位赵嬷嬷本是文忠公家的嬷嬷[22]；而宋文的解释则是，据此批，《红楼梦》在这些地方写的是傅恒家事。另一条是庚辰本第十六回脂批："俺先姊仙逝太早。"宋文的解释是这个自称"俺"的批书人是傅恒的兄弟辈。这两条脂批加上上述三种同构关系，宋文指出，《红楼梦》与傅恒家事有血缘关系，《红楼梦》的创作素材，确有傅恒家事的成分在内。从而指出，《红楼梦》的自传性质是有限的。

这也是一种类比推理。同构关系的存在，也即可能性的存在，因为与一种结构相同的结构往往不只一个，甚至，同构关系乃是一个开放式结构，随着历史的发展，新的事物的出现、新的关系的出现，新的同构关系将会出现。而庚辰本的两条脂批，则直接强化了这种可能性，令人不能不考虑：傅恒家事作为《红楼梦》的创作素材，其概率究竟有多大？

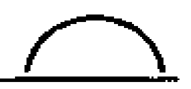
在《红楼梦新证》里，第二章人物考，考证曹雪芹的祖先宗族关系，这是历史考证，但这一章的第三节"过继关系"谈的全是《红楼梦》里的人物关系。周汝昌并没有明确指出，这种小说中的过继关系就是历史上曹頫与曹寅的过继关系，但这一节承前文而来，其意图是明显的，即为他的历史考证设置一个同构的语境，使读者在不知不觉之中将文学与历史的异质同构关系联成一片。然而，不管小说里贾母与贾赦、贾政的关系如何冷淡、疏远，即使真像周汝昌所说的，贾政是过继给贾母的，这种过继关系与历史上的曹寅与曹頫的关系两者之间的关联依然是或然



性的。

同构往往是部分的同构，不可能是整体的同构。因而，同构关系的双方只具有比拟的关系。而且这种比拟的关系是不能向其不同构的部分引伸、扩展的。同一则可以。那么，如果把同构转换成同一，势必把双方从整体上看成同一。关于曹雪芹的生年问题的考证，不少学者正是以胡适的"贾宝玉即曹雪芹"的判断为前提。俞平伯关于《红楼梦》后四十回的著作权的考证工作，正是以这个或然性结论为重要的归纳例证。俞平伯在证实他关于"后四十回为高鹗所补"的悬揣时，提供的第一个证据就是《红楼梦》第一回的"作者自云"与后四十回情节的不相吻合，也即后四十回的情节与"自传说"相悖。而俞平伯可以由这种相悖去断言后四十回非曹雪芹原作，其前提显然是"自传说"："我们既相信《红楼梦》为作者自述其平生之经历怀抱之作，而宝玉即为雪芹底影子，虽不必处处相符，(因为是做小说不是做行状)但也决不能大不相符。如果真大相违远，我们就不能把宝玉当做作者底化身；并且开卷上所说'作者自云曾历过一番梦幻之后'，此语更应当作何解说。既如此，我们且看雪芹他自己怎样说自己，再看后四十回高君怎样写宝玉，再看回目上怎样点明，就可以晓得什么是原文，什么是补作了。"[23]顾颉刚先生因为找到一些材料，表明雪芹与宝玉似乎不完全一致，就怀疑"自叙传"这个观念。俞平伯说："……但这个观念却是读《红楼梦》底一个大线索，若连这个也推翻了，那些推论更无存在底价值。……我底意思是：假使陆续发见雪芹底生活人品大不类乎宝玉，我们于其假定《红楼梦》非作者自寓身世，不如《红楼梦》底真作者非曹雪芹。因为从本书看本书，作者与宝玉即是一人，实最明确的事实。若并此点而不承认，请问《红楼梦》如何读法？"[24]

后来顾颉刚把“雪芹即宝玉”的判断倒过来，表述为“宝玉即雪芹”，然后以《红楼梦》里的宝玉去推想曹雪芹的遭遇：“我疑心曹雪芹的穷苦，是给他弟兄所害。看《红楼梦》上，个个都欢喜宝玉，惟贾环母子乃是他的怨家；雪芹写贾环，也写得他卑琐猥鄙得狠：可见他们俩有彼此不相容的样子，应当有一个恶果。但在末四十回，也便不提起了。”[25]这个结论的提出，使得《红楼梦》的情节可以成为考证的佐证。依据南巡时间与贾宝玉的年龄之间的距离，可以由历史上康熙南巡这个已知时间推算出曹雪芹的年龄乃至生卒年。由历史上李煦的被抄家和小说中贾府的被抄家，可以反推曹寅最后的衰败也是由于经济问题被抄家。胡适说：“曹家的衰落，我们虽没有什么材料，但我们知道曹寅的亲家李煦在康熙六十一年已因亏空被革职查追了。”“我们看了李煦的先例，就可以推想曹頫的下场也必是因亏空而查追，因查追而抄没家产。”这是对史实进行类比推理而得出的或然性结论。在《红楼梦》地点问题的考证中，曹雪芹的行踪是一项重要的例证。如果《红楼梦》的前身的作者另有其人，那么，作为一种例证，曹雪芹的行踪对于《红楼梦》的地点问题的考证就仅仅具有或然性的意义。在曹雪芹的生年问题的考证中，《红楼梦》开头的“作者自云”和贾宝玉的经历是归纳推理的重要例证。胡适之所以在曹雪芹的生年问题上有“赶繁华”的做法，就因为首先假定《红楼梦》是曹雪芹的自叙传，“作者自云”中有“饫甘餍肥”、“锦衣纨绔”的说法，贾宝玉的确有过这样一段生活，所以曹雪芹的童年、少年应该有一段繁华的日子。敦诚诗中说曹雪芹“四十年华付杳冥”，这个“四十”究竟是指四十几呢？胡适假定是四十五岁，“最要紧的是雪芹若生的太晚，就赶不上亲见曹家的繁华的时代了”。但是，如果“作者自云”的作者不是曹雪芹，如果贾



宝玉的生活原型不仅是曹雪芹，而且是“省亲故事”的作者，那么，繁华时代就不一定非要让曹雪芹去赶。

在一定程度上，周汝昌的探佚学是借助类比推理进行的。在《红楼梦与中华文化》（以下简称“周著”）一书中，他对《红楼梦》八十回以后的“原著”进行推测，如：全书共一百零八回；全书写了三个元宵节和三个中秋节，现存第十八回写了第一个元宵节，那么，“第三个重要元宵节当落于与第十八回对应的一回书上”[26]，即第九十回或第九十二回；大观园的毁灭应在全书倒数十几回上；黛玉之死在第八十一至八十三回上……等等。关于这些具体的数字的推测，是建立在他对于《红楼梦》结构的独特理解上。他认为，“……雪芹文学结构法之无奇，就是他在整部书中采用的是‘大对称’之结构法。”[27]具体说来，“雪芹真书，本分两‘扇’，好比一部册页的一张‘对开’，分则左右对半、合则前后一体，其折缝正在当中，似断隔而又实联整。”[28]周著断言：一部《石头记》的“折缝”，落在第五十四与五十五回之间。再从更具体的层面看，《红楼梦》原书里“三春”与“三秋”是对称的。如果《红楼梦》原著果真如此呈对称结构，那么，运用类比推理，从已知的前八十回就可以推出第八十回以后的情节。可见，这个结构论是周著的探佚学的一个极重要的基础。

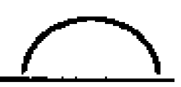
那么，周著是如何形成这个“大对称”的基本认识的呢？主要根据有二：一是第一回里的两句谶诗：“好防佳节元宵后，便是烟消火灭时”；二是第五十四回以后，“笔致即变”，是由盛向衰的转折。[29]

然而，我们实在很难从这两条材料得出“对称结构”的结论来。从这两条材料我们只能得出“对比”的结论来。“对比”（或对照）并不等于“对称”。所谓“对比”，是指“（两种事物）相对比

较"[30]，所谓"对称"，是"指图形或物体对某个点、直线或平面而言，在大小、形状和排列上具有一一对应关系。"[31]"对比"是一个质的概念，是与意蕴、意义、感情、性质等相关的概念，是一个不能量化的概念；"对称"更主要的是一个空间概念，是一个可以量化的概念，它往往指一定的长度、体积、厚度等以某一点为中心呈现为两边(或上下、前后等)对等、相等的结构。但上引的《红楼梦》文字、脂批，都没有指出对比结构的中点何在，只是指出前后在感情色彩上呈现出前后强烈对比的结构。区别了这两个概念之后，我们就可以发现，周著在进行探佚的时候是以"对称"的假定为前提的；但是，它在形成这个假定的时候运用的则是与"对比"相关的材料。把"对比"替换成"对称"，然后以"对称"为基础进行探佚，这就是周著的探佚学的基本程序。

毫无疑问，对比是《红楼梦》频繁运用的重要艺术手法。周著所引用的材料基本上都与对比手法相关。如盛衰、真假、正反、有无、悲欢、聚散、离合、炎凉、泰否、荣辱等。"好防佳节元宵后，便是烟消火灭时"，从这两句谶诗，我们得知，元宵节后，贾府衰败，形成由盛转衰的局面。那么，以元宵节为转折点，《红楼梦》的结构呈现出前后盛衰对比的特点来。我们不可能从这两句谶诗得出结论：《红楼梦》以元宵佳节为中点，前后的回数正好相等。也就是说，我们只能得出"对比"的结论，而不可能得出"对称"的结论。所谓第五十四回以后"笔致即变"，也应作如是观。

再如脂批，周著举了数例。"比方第三十二回写到宝玉踱入潇湘馆院时，只见那翠竹'凤尾森森，龙吟细细'，脂砚便批云：这八个字与后文'对景悼颦儿'回中'落叶萧萧，寒烟漠漠'为一'对'。第十九回写到宝玉来到袭人家，虽以'诸般果品相待'，袭



人却以为‘总无可吃’之物，脂砚批云：这与后文的‘雪夜围破毡，寒冬咽酸齑’为‘对’。又如第二十一回写袭人箴宝玉，平儿救贾琏脂砚便批云：

> 按此回之文固妙，然未见后之三十回，犹不见此之妙。此回《娇嗔箴宝玉》、《软语救贾琏》，后回《薛宝钗含讽刺》借词《王熙凤知命强英雄》；今日从三婢说起，后文则直指其主。然今日之袭人、之宝玉亦他日之袭人、之宝玉也；今日之平儿、之贾琏，亦他日之平儿、之贾琏也；何今日之玉犹可箴，他日之玉已不可箴耶？今日之琏犹可救，他日之琏已不可救耶？箴与救无异也，而袭人安在哉？宁不悲乎！救與强无别也甚矣，但此日阿凤英气，何如是也，他日之身微运蹇，亦何如是耶？人世之变迁倏尔如此。

我们已经没有福气再读到批中所提的‘含讽刺’、‘强英雄’这回书文了，但是批语却鲜明地摆出了确切的见证。须知这是一位见过雪芹原稿的人的具有整体观的批注见解，从此可以意味到雪芹原文的那种后半部书的情境是何等地惊心动魄——也分明从中可以看出雪芹原著是怎样地运用了前后遥遥辉映的大对称法则！”〔32〕

实际上，脂批的意思是指《红楼梦》运用了对比、对照的手法。

又如，脂批：“用中秋诗起，用中秋诗结。又用起诗社于秋日。所叹者三春也，却用三秋作关键。”这条脂批告诉我们，《红楼梦》一共写了三个中秋节和三个元宵节，春与秋互相对照。这条脂批并不能标示三个元宵节和三个中秋节在排列和距离（回数）上有何“对称”的特点。

总之，从周著所引的《红楼梦》里的材料或脂批来看，没有一条可以得出"对称"的结论。即使把第五十四回与第五十五回视为《红楼梦》情节的大转折，也不能得出前后两"扇"在篇幅(回数)上数量相等的结论。"启、承、转、合"是作文的基本方法，但没有谁规定过，"启、承"的篇幅必须等于"转、合"的篇幅。《三国志演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《西游记》、《儒林外史》等小说，有哪一部的情节转折点是在"中点"(总回数的二分之一处)呢?《三国志演义》、《水浒传》、《金瓶梅》等在结构上都有前后盛衰对比的特点，但它们的由盛转衰的转折点并不在"中点"上。

如果《红楼梦》的结构仅仅是"对比"，而不是"对称"，那么，探佚工作的进行就非常艰难，它具有极大的或然性。

现有间接材料最终不能形成定论，这并不意味着不能进行考证，更不意味着这种考证不具有科学性。考证的科学性并不取决于能否形成"必是无疑"的定论，而在于考证方法的科学性。在间接材料不能最终形成定论的情况下，概率是检验科学性的尺度。作为考证对象，它必然在需要考证的那一方面由于最直接的材料的匮乏而缺乏自明性。这就产生了考证对象与间接材料的关系问题。考证材料有其局限性。间接材料并不一定能最终形成"必是无疑"的结论，有些间接材料经过考证者的归纳推理，可以有效考定考证对象，如清代学者阎若璩对于《古文尚书》的证伪工作；又如孟莼荪的《董小宛考》对于王梦阮的《红楼梦》索隐结论的证伪工作。但是，有些考证对象，无论考证者对与其相关的间接材料如何归纳，都不能给考证对象一个"必是无疑"的结论。如红学中的"脂砚斋是谁"这一问题。间接材料是有的，但不管考证者如何努力，始终不能形成定论。

当然，各个考证者所得到的结论的可能性是程度不等的。

他们在进行归纳论证时,力图把握住最大的概率。概率越大,其科学性就越大。这需要考证者将所有的可能性考虑在内,选择其中概率最大的那种可能性,同时,其他的可能性依然不排除,只因它们为真的概率小,所以让位于概率最大的可能性。这样,他的考证就具有相对最大的科学性。不应该把其他的可能性排除在考虑的范围之外,或斥之为伪证,而选取其中的一种作为唯一可能,最后暗渡陈仓,在各种各样的语言屏障下把这一"最大可能"表述为"必是无疑"的定论。

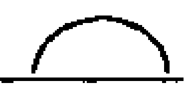
在《红楼梦考证》的结语中,胡适特意从枯燥的材料辨析中抽身出来,作了一个方法论上的提升:"以上是我对于《红楼梦》的'著者'和'本子'两个问题的答案。我觉得我们做《红楼梦》的考证,只能在这两个问题上着手,只能运用我们力所能搜集的材料,参考互证,然后抽出一些比较的最近情理的结论。这是考证学的方法。我在这篇文章里,处处想撇开一切先入的成见;处处存一个搜求证据的目的,处处尊重证据,让证据做向导,引我到相当的结论上去。我的许多结论也许有错误的,——自从我第一次发表这篇《考证》以来,我已经改正了无数大错误了,——也许有将来发见新证据后即须改正的。但我自信:这种考证的方法除了《董小宛考》之外,是向来研究《红楼梦》的人不曾用过的。我希望我这一点小贡献,能引起大家研究《红楼梦》的兴趣,能把将来的《红楼梦》研究引上正当的轨道去:打破从前种种穿凿附会的'红学',创造科学方法的《红楼梦》研究!"[33]这个"比较的最近情理",也就是为真的概率最大的那种可能性。在《重印乾隆壬子本红楼梦序》中,胡适直截了当地说:"凡作考据,有一个重要的原则,就是要注意可能性的大小。可能性(probability)又叫做'几数',又叫做'或然数',就是事物在一定情境之下能变出

的花样。把一个铜子掷在地上，或是龙头朝上，或是字朝上，可能性都是百分之五十，是均等的。把一个'不倒翁'掷在地上，他的头轻脚重，总是脚朝下的，故他有一百分的站立的可能性。"把"可能性"列为考据的重要原则，也即是在考据中强调了"概率"概念。

比如在曹雪芹的生年问题上，有周汝昌的"雍正二年"说，有王利器的"康熙五十四年"说，而以后者在红学界里占据优势。这是因为王利器抓住了曹雪芹生年的各种可能性中概率最大的那一种可能性。其考证比起其他有关曹雪芹生年的观点来，更具科学性。当然，"康熙五十四年"说绝非"必是无疑"的定论，所以其他的生年说并不因为王利器的观点把握住最大概率而失去其科学性，它们可以同时存在，聊备一说。如果有新的材料出现，这些其他的生年说还可以作为新的考证的有效参照物。

求真的科学性并不是要求研究者对于任何问题都要形成"一锤定音"、"盖棺论定"、"必是无疑"的最后结论。对于《红楼梦》的作者的生卒年、生平经历、成书年代、版本、脂砚斋为何人等红学之谜，最直接的材料至今并未发现或并未得到确证，而今天所能得到的旁证又不足以最终形成最直接的结论，在这种情况下，所谓《红楼梦》考证的科学性问题，就表现为对于最大可能性的选择与限定，这是一个归纳概率逻辑问题。在你所能知道的多种可能性中，如果你所选择的可能性是最大的，或者说，在你所获得的多种归纳例证中，如果你所确认的某一例证为真的概率最大，那么，你的这种归纳概率推理相对来说就具有较大的科学性。

如果把《红楼梦》考证的科学性理解为形成最后结论，那么，我们就往往难以抵挡假材料的诱惑，难以避免轻率、武断，难以



容忍不利于形成最后结论的其他真实材料，最终反而与科学精神背道而驰。

三　考证方法与文学方法

在胡适看来，历史既是科学，又是艺术："做历史有两方面，一方面是科学——严格的评判史料，一方面是艺术——大胆的想象力。史料总不会齐全的，往往有一段，无一段，又有一段。那没有史料的一段空缺，就不得不靠史家的想象力来填补了。有时史料虽可靠，而史料所含的意义往往不显露，这时候也须靠史家的想象力来解释。整理史料固重要，解释(interprete)史料也极为重要。中国止有史料——无数史料——而无有历史，正因为史家缺欠解释的能力。"[34]"史学有两方面：一方面是科学的，重在史料的搜集与整理；一方面是艺术的，重在史实的叙述与解释。"[35]"史家有两重责任：一面要搜求史料，审慎的评判史料的真伪，这是科学的工作。一面他又要能把整理过的材料用明白而有趣味的文笔写出来，使人感觉历史的真实，使人从他的书里可以想像往事与古人的实在状态，这是艺术的工作。"[36]而整个《红楼梦》研究领域的考证方法和文学方法则分别相对于"著者""版本"等实证对象和意义诠释对象。

在《红楼梦》研究中同时存在着考证方法和文学方法。一方面，《红楼梦》考证本身同时存在着考证方法和文学方法。考证本身的文学方法表现为对于概率的限定问题，表现为对于推理的或然性的辩证的把握。另一方面，《红楼梦》研究存在着适合于考证方法和适合于文学方法的不同领域。

周汝昌在 1982 年写了一篇题为《什么是红学》的文章，为

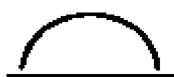
“红学”划定了“正当范围”，就像二十年代胡适为考证方法划定“正当范围”一样。所不同的是，胡适鉴于考证方法的个性和局限，把考证方法限定在作者、版本、源流等范围内；而周汝昌则把考证方法力所能及的“正当范围”限定为“红学”的唯一的“正当范围”。周汝昌说：“红学显然是关于《红楼梦》的学问，然而我说研究《红楼梦》的学问却不一定都是红学。为什么这样说呢？我的意思是，红学有它自身的独特性，不能用一般研究小说的方式、方法、眼光、态度来研究《红楼梦》。如果研究《红楼梦》同研究《三国演义》、《水浒传》、《西游记》以及《聊斋志异》、《儒林外史》等小说全然一样，那就无须红学这门学问了。比如说，某个人物性格如何，作家是如何写这个人的，语言怎样，形象怎样，等等，这都是一般小说学研究的范围。”[37]按照周汝昌的这种观点，除了考证方法之外，其他一切《红楼梦》研究不能入“红学”之殿堂，“红学”的最高价值在于“曹学”等四大考证领域。红学的正当范围究竟该如何划定，这是大可商榷的。但在这里，我们可以看到一种传统经学的价值取向。在传统经学看来，一般的史、子、集不是说不能研究，而是“当然也是非常必要的”，但是，“经学”才是一切学术中价值最高的领域。

然而，周汝昌这种对红学范围、对象的明确、绝对的限定，确实让那些钟情于《红楼梦》的意义世界和文学性的学者们大为不满。有人发难道：“红学有它的特殊性，但是，不能以此来否定对《红楼梦》本身的思想艺术的研究。如果红学的殿堂，只允许‘曹学’、‘版本学’、‘探佚学’、‘脂学’进去，那也可以，我们就在红学之外，另立一门学问，叫《红楼梦》小说学亦无不可，但是说《红楼梦》本身的研究只是一般性研究，并用这个名义，把《红楼梦》本身的研究开除出红学，道理上是讲不通的。《红楼梦》本身的研



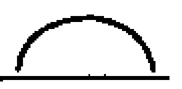
究不仅不应该排除在红学研究之外，相反，它应该是红学的最主要的内容，而且周先生提出的四个方面的研究也不能脱离《红楼梦》本身的研究。"[38]显然，周汝昌的表述并没有把人们的眼光引向《红楼梦》、红学与经纬学术传统的关系上，反而使人们的注意力轻易地落到"对于《红楼梦》的阅读来说，究竟是考证学重要，还是小说学重要"这个似乎不言自明的问题上了。

周汝昌的这种观点受到红学界的普遍反对，这是意料之中的。然而，周汝昌的这种观点却揭示了《红楼梦》的阅读命运的另一面。这一面是历来的考证学者没有提及的，这就是《红楼梦》在被阅读的过程中，有一种近似于经学的命运。《红楼梦》产生于乾嘉之学鼎盛的时代，它本身具有种种的经学时代的特点。于是采用解经的方法如考据学的方法解读《红楼梦》，则是顺理成章的事，把考据学运用到作家的考证上，于是有曹学；而当曹家的考证、尤其是曹雪芹的著作权的确定要依靠脂砚斋的批语的时候，于是有"脂学"；又由于《红楼梦》在流传的过程中出现了众多的版本，于是有《红楼梦》的"版本学"；而《石头记》为未完成本，当然就有"探佚学"。可见，周汝昌把"曹学"等四学规定为红学的正当范围，实际上是以治经法去治《红楼梦》。既然《红楼梦》在流传的过程中具有近似于经学的命运，它的待考状态对于传统国学的治学方法来说是一个严峻的挑战。如此看来，"红学"当然不仅仅是一般的小说学。在传统国学看来，小学（文字学、音韵学、训诂学）是一切学问的基础，离开小学，就谈不上国学。形而上学或美学的探讨，可能会扑朔迷离、游移不定，但小学却是一门牢固、深厚的学问。正是在这一点上，"红学"才与"敦煌学"、"甲骨学"鼎足而三，而不是跟《诗经》、《楚辞》之学鼎足而三，也不是与唐诗、宋词之学鼎足而三。对比一下《红楼梦》



与其他中国古典小说，不难发现《红楼梦》的确具有与其他古典小说迥异的内涵。这些内涵值得传统经学思想及其方法为之动容，而在实际上也正是这些内涵赋予《红楼梦》以迥异于其他古典小说的阅读命运。

从《红楼梦》的流传情形来看，《红楼梦》的确不仅仅是文学方法的对象，它同时也是考证方法的对象。仅仅把《红楼梦》视为考证方法的对象，或者仅仅把它视为文学方法的对象，对于《红楼梦》的阅读来说，都是外加的武断。我们可以假设一下，如果《红楼梦》的作者确切无误地是曹雪芹，就像《儒林外史》的作者是吴敬梓一样，毫无异议；如果曹雪芹的生卒年、生平、著述就像吴敬梓一样，于史书上历历记载；如果《红楼梦》一百二十回是完整的，就像《儒林外史》五十五回一回不缺地流传于世间一样，那么，从事考证的学者还会对《红楼梦》如此痴情吗？赵齐平先生对周汝昌的反驳显然忽略了《红楼梦》这双重身份。他说："红学，顾名思义应该是研究《红楼梦》的学问，好比甲骨学是研究殷墟甲骨卜辞的学问，敦煌学是研究敦煌历史文物的学问一样，不会有人提出研究殷墟甲骨卜辞的学问'不一定'是甲骨学，研究敦煌历史文物的学问'不一定'是敦煌学，尽管甲骨学、敦煌学要相应地研究与殷墟甲骨卜辞、敦煌历史文物直接或间接有关的若干问题。然而被认定与甲骨学、敦煌学鼎立为'三大显学'的红学，偏偏存在着'研究《红楼梦》的学问却又不一定都是红学'的问题，人为地划分了'红学'与'《红楼梦》研究'的各自领域。"[39]应该承认，《红楼梦》叙述性质是不同于殷墟甲骨卜辞和敦煌历史文物的，甲骨卜辞和历史文物显然不同于小说的具有虚构、想象特点的叙述语言。三大显学在显示国学功底上具有相同的挑战性，但《红楼梦》的小说品性使红学"偏偏存在着



‘研究《红楼梦》的学问却又不一定都是红学’的问题”，这不足为奇。

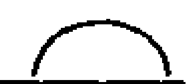
然而，那种把曹学等四学规定为红学唯一合法内容的，却又忽略了《红楼梦》意义世界。这个意义世界是任何一部文学作品乃至历史文本所拥有的。《红楼梦》的意义有待于每一个读者、每一代读者去理解、诠释，《红楼梦》与任何文本一样处于待释状态。这个待释状态要求“红学”应该包括小说学、美学、哲学乃至一切形而上学。

在红学界中，把“曹学”、“版本学”、“探佚学”、“脂学”规定为“红学”的唯一对象的，毕竟为数不多。大多数擅长于考证的学者还是承认探求《红楼梦》的题旨命意的重要性的。即使像周汝昌《红楼梦新证》这样的专门考证著作，也把其工作视为一种手段、过渡，视为达致特定目的地的桥梁。这个目的地就是对《红楼梦》题旨的理解：“材料不过是我们研究一个问题时需要取资的东西；考证也只是整个研究过程中的一个步骤；二者本身都不是最终目的。在为了给进一步的更重要的工作提供一些较为便利的条件上、在为了给那一工作打下一个比较结实的基础上，材料和考证才有它们的功用和价值。因此，在阅读有关《红楼梦》和曹雪芹的材料考证时，我们便不能忘掉我们的出发点，即为了进一步的更重要的工作——那就是，为了对这部小说和这位作家的评价和批判继承的工作。”[40]当然，考证方法向文学方法的转换、事实世界向意义世界的过渡并非如此直接。读完周汝昌的《红楼梦新证》（尤其是“史事稽年”一节），我们是否就可以得出结论，《红楼梦》的作者旨在揭示清代历史的本质真实？揭露清代社会的主要矛盾？那倒不一定，这其间有作家的主体性与读者的主体性的问题。

《红楼梦》有一个与历史相关联的需要学者去考证的事实世界，和一个与主体价值相关联的有待于读者去诠释的意义世界。《红楼梦》的双重身份、它的作者维度（包括作者生平、家世）和作品维度（后四十回）的待考状态，以及它的意义的待释状态，使得"红学"相应地具有两个世界：这就是考证的世界与解释的世界。两个世界的学科差异，使它们在学术宗旨、方法、价值取向上泾渭分明。把考证方法及其价值观运用于《红楼梦》意义的诠释，或者把意义诠释的方法及其价值观运用于《红楼梦》的作者、版本的科学世界，都会面临着某种危险。

有人说，红学的两个世界的差异本来就是不言自明、无庸赘言的，这种观点的一般表述是：文学作品的阅读当然首先是欣赏其文学性，所以意义诠释在文学阅读中是首要的、本体的、内在的；另一方面，意义诠释的对象是作品的表现内容，这样，了解与作品内容相关联的历史就是必要的；同时，作品内容是由作家写出来的，是作家情感、思想的表现形式，因而了解作家生平、思想对于理解作品内容就是至关重要的。如果作品意义与作家生平、思想的关系不直接、不明显，那就需要学者作一番考证的功夫。简言之：文学性欣赏是最重要的，了解作家生平则有助于文学性欣赏。虽不是必不可少，但了解了，则能更好地欣赏文学性。

这种表述乍看起来显得"两全其美"，然而，当我们进一步去追问："考证工作与意义诠释的关系究竟如何"、"作家生平、作品本事与作品意义的关系究竟如何"的时候，上面的表述便显得过于笼统。不了解作家生平、不了解作品内容所指涉的"本事"（历史事件），同样可以完成对作品的欣赏。——这种观点似乎没有人会反对。但是，了解了作家的生平之后，了解了作品的"本事"



之后，对欣赏文学性、诠释作品的意义世界又有什么样的影响呢？同一位读者对同一作品的阅读，在了解作家生平、作品本事之前对作品意义的理解，与了解作家生平、作品本事之后的理解是一样的吗？原封不动吗？抑或是"曾经沧海难为水"，就如和尚修炼得道之前见山是山、见水是水，得道之后依然是见山是山、见水是水，虽然得道之前和之后所见到的都是山水，但得道之后所见的山水对于修炼者的意义已不同于得道之前？从读者的阅读经验看，显然后一种假设更为普遍。那么，我们要问：对作家生平、作品本事的了解，究竟是如何影响读者对作品意义世界的诠释的？是把读者的理解更引向作品本旨、作家本意，抑或只是为读者的理解提供一个新的视界？这些问题将我们的追问引向当代诠释学的话题。

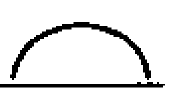
于是，我们有必要弄清楚，红学两个世界的性质、宗旨和关系究竟如何。

从读者的语言限阈看，"红学"的两个世界可分别视为逻辑的"可说"的世界和意义的"不可说"的世界：考证的世界是一个可言说的世界，它可以用考证方法去推理、还原、假定，《红楼梦》的作者生平、他的家庭成员、朋友、《红楼梦》的版本，等等，都是一些"有意义"的命题，都是可由逻辑去言说的，因而也是考证方法力所能及的；而意义的世界则包括形而上学、伦理学、美学、宗教情怀、价值关怀等。"不可说"并不是规定人不能去说，而是指这样的命题不能以语言和思维的逻辑形式去说。对不可说命题的言说已是言说者的历史存在与不可说命题的视界融合，因而其言说必然是诠释的，生成性的。

《红楼梦》的创作当然是有作家生活的影子，但胡适力图证明《红楼梦》为"自叙传"，目的却不如此简单。他的"自叙传"意

思是说,《红楼梦》是曹雪芹乃至曹家生活的实录。然而,“自叙传”却是由文学方法完成的。“自传”体的作品里的文字记录已经不是生活本身,当一个人把自己的生活经历写成文字的时候,他自以为他客观地记录了过去的自己。但实际上,这种记录乃是回忆与反思的结果,它已多了一个“现在”的维度,尽管这个维度没有直接出现在“自传”里,但“记录”的行为本身已是一个“现在”维度。因而,他的自传所记录的乃是现在理解下的过去。因而,即使是没有任何虚构,由文字所记录的也不可能是生活本身,文字不可能还原生活。记录永远是有所选择的,选择便是“现在”理解的产物,是“现在”所具有的心理定势的产物。任何心理结构都是开放的、生成的,因而在进行选择、记录的同时,其心理结构已蕴含了对“过去”生活素材的重新组合,不同的组合方式可以产生不同的意义,这是电影蒙太奇所教给我们的。如此看来,即使是没有虚构的自传,也同样是作家以“现在”拥有的心理定势去对“过去”生活素材进行选择、整合,实质上,自传也是作家对“过去”生活进行诠释的结果,而“过去”的生活是不能还原的。从这个角度看,自传体与虚构小说没有本质区别,因而,探讨自传体作品对生活的记录是否准确,这是毫无意义的。其结果只能引起“争论”,因为它混淆了“还原”与“诠释”的界限,将诠释的对象拿到还原的范围内,其争论只能离自传体的诠释性越来越远。

从《红楼梦》的文学形象与曹家史实的关系看,《红楼梦》和脂评充满了“矛盾”现象:人物语言南腔北调;活动地点亦南亦北;人物年龄忽大忽小;同一概念(如“作者”、“石头”、“宝玉”等)指代不同的人;……对于这些矛盾现象,应该持什么态度呢?是首先承认这些矛盾的存在,然后再去进行文学的或历史学的、逻

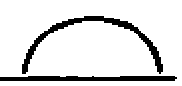


辑学的解释呢？还是首先采取历史学的逻辑学的观点，把这些矛盾现象纳入到一个合理化的历史学框架之中呢？看看红学史上的诸多争论，都与争论的双方一致持上述后一种态度有关。关于《红楼梦》的作者问题，年表问题、地点问题、语言问题等等，争论的双方都采取历史学的态度，只是选择的材料或对材料的解释不同而已。但是，历史学的态度和方法是不足以解决上述问题的，因为红学中的这些"矛盾"现象乃是研究者采取历史学态度与方法而造成的。从文学方法看，这些现象可以得到合理的解释，而从考证的方法看，这些现象则是矛盾百出。

从考证派红学一直以来的考证工作看来，"自叙传"更多地被理解为史学意义上的传记。即使承认《红楼梦》是小说的考证学者，也是从历史记录的角度去考察《红楼梦》的人物、时间、地点等问题的。这个史学视角使考证者先入为主地相信，《红楼梦》是一份历史记录，或者相信，《红楼梦》是以历史记录为基础的。于是，对于《红楼梦》那些前后矛盾的或虚构的地方视而不见，甚至不惜曲解材料以保证《红楼梦》的文学故事成为一份历史记录。这也使我们理解，为什么某些治学严谨的学者，有时也抵挡不了这种诱惑而将材料强行作合。譬如，关于《红楼梦》的年表问题。年表的体例乃是司马迁的《史记》所创立的，它是历史考证的一个重要内容。在今天的学术界里，对于文学家的生平考证，年表已是一个不可或缺的主要内容。俞平伯说："至于综合地概观一人底生平，或一事的流变，尤非年表不办。"[41]曹雪芹的生平材料极少，所以关于他的年表自然是无法做成的。然而，胡适的"自叙传"既然被从史学意义上去理解，《红楼梦》故事本身就应该可以被整理出一份年表来，而这一年表即有助于对曹雪芹生平的了解。这一年表问题自俞平伯以来一直是对于

《红楼梦》考证者的一个严峻挑战。1953年周汝昌出版了《红楼梦新证》，书中的《红楼纪历》部分是一份详尽精确的年表。然而，郭世铭在《谈〈红楼梦〉年表》[42]一文（下称简“郭文”）中指出，《红楼梦》事实上并不存在一个准确的年表。《红楼梦》人物的年龄前后不一致。这种不一致其他的红学家并不是没有注意到，而是觉得，如果承认这种不一致，那么就等于否认《红楼梦》具有史学意义上的“自叙传”的性质。所以不少红学家便想尽一切办法把这种不一致解释得一致。

《红楼梦》前八十回共经历几年？或者说，到第八十回末，贾宝玉多大？这个问题对于文学来说，意义不大；但对于史学来说，却是至关重要的。不少红学家的回答是十五年，至八十回末，贾宝玉十五岁。郭文指出：“不过这个十五岁却是整个《红楼纪历》的基础。实际上，《红楼纪历》也就是先作上十五个格子，然后将《红楼梦》前八十回的故事情节硬塞进这十五个格子之中。这里说‘硬塞’，并非刻薄，而是实情。”然后，郭文列举了一系列在《红楼梦》里是前后矛盾而在《红楼纪历》里却不矛盾的时间记录。郭文得出结论：这种不一致是曹雪芹“披阅十载，增删五次”的结果。不管这结论是否正确，它所指出的《红楼梦》不存在一份前后一致的年表，却是令人信服的。郭文指出：“如果我们从《红楼梦》原文出发，将书中有关人物年龄、事件日期等项线索一一理清，从中整理出一份前后一致、合情合理的时间表来，才可以宣布《红楼梦》确有个年表。然而，历来的《红楼梦》年表的作者却反其道而行之，他们先是认定‘《红楼梦》的叙事年月是大有条理的’，然后再去从《红楼梦》中找出一些材料来证明它的确是大有条理的。也就是说，因为大有条理，所以大有条理。对于那些不合条理的原文，则或者视而不见，或者作些牵强附会、



拐弯抹角的解释。"

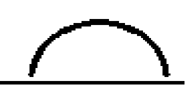
在《红楼梦辨》里，有两节("作者底态度"、"《红楼梦》底风格")涉及《红楼梦》研究的诠释领域的，而俞平伯却从客观考证维度去阐发它，有人称俞平伯的考证为"文学考证"(区别于胡适的"历史考证")，这是一个自相矛盾的词组，它可以用来标示俞平伯在考证方法与文学方法之间的徘徊。

在"作者底态度"一节里，俞平伯批评了两种《红楼梦》读法，一种是索隐派的读法，一种是把《红楼梦》当闲书消遣。然而，俞平伯用以批评的武器则是来自历史考证世界的。他认为《红楼梦》作者的意趣态度，在开卷两回中交待得清清楚楚，即客观地存在于小说里。他在指出索隐派关于《红楼梦》作者持民族主义态度的观点之不可信时说："作者究竟有无这层意思，其实很不可知；因为在本书里并无确证，……"所谓"作者底态度"问题，是一个意义诠释的问题，只有用文学的方法才能解释这个问题。然而俞平伯却提出了一个实证主义的推求方法："要说作者底态度，很不容易。我以为至少有两条可靠的途径可以推求：第一，是从作者自己在书中所说的话，来推测他做书时底态度。这是最可信的，因为除了他自己以外，没有一个人能完全了解他底意思的。雪芹先生自序的话，我们再不信，那么还有什么较可信的证据？所以依这条途径走去，我自信不致于迷路的。第二，是从作者所处的环境和他一生底历史，拿来印证我们所揣测的话。"[43]从《红楼梦》的第一、二回，俞平伯推求出作者的态度是：《红楼梦》是感叹自己身世的；是为情场忏悔而作；是为十二钗作本传的。我不同意俞平伯对于"作者态度"的看法，不是因为这种看法没有涉及社会批判或主体超越的问题，而是这种"推求"的实证方法。这是考证方法对意义世界的切入，这种切入导

致了对唯一确切的、客观的“本旨”的推求，导致了对于“推求”者、研究者的个人历史存在的忽略。所以俞平伯要排除个人的主观色彩去推求作者态度，“这颜色眼镜已经带上了，如何再能发见作者底态度感情这类状态”。在这里，俞平伯反对那种随心所欲地肢解小说从而曲解小说的读法，但是，他却走向另一极端，以为只有剔除主观色彩才能推求出作者态度。这种排除主观色彩、排除先入之见、排除感情用事的态度，只有在考证领域中的事实还原上才是必要的和大致可能的。但是，在价值世界里，在意义诠释中，这却是不可能的。

俞平伯认为，《红楼梦》作者的这些态度，使它高于其他小说。他认为“《红楼梦》底目的是自传，行文底手段是写生。”[44]由此形成了《红楼梦》两种风格，一是实录，《红楼梦》里写了很多污秽不堪的人和事，但这不是作者故意骂人，他只是如实记录，作者的态度是一面公平的镜子，即没有态度的态度。《红楼梦》对人格的描写也是如实记录。这里，俞平伯指出《红楼梦》作者对金陵十二钗的态度是“爱而知其恶”，俞平伯认为在这一点上可以与《红楼梦》相比的旧小说只有一部《水浒传》了，因为《水浒传》里的好汉没有一个是全才。表面看来，俞平伯在强调《红楼梦》写出了人物集善恶于一身，似乎与鲁迅的《红楼梦》“叙好人不全是好”“叙坏人不全是坏”的观点相一致。实质上，鲁迅强调的是《红楼梦》写出了人物性格的复杂性，从而蕴含着丰富的社会人生内容。而俞平伯所强调的则是，生活中的人都不是完人不是全才，《红楼梦》的作者只是如实记录。这显然是传统史学的实证精神在意义诠释领域的不恰当的伸展。

俞平伯认为，《红楼梦》另一种风格是它的悲剧结构。中国其他古典小说为讨读者欢喜，给悲情故事安上了大团圆的结局，



《红楼梦》打破此窠臼，写了一个悲剧结局。

乍看起来，俞平伯似乎在诠释《红楼梦》的美学特色。实际上，俞平伯对《红楼梦》悲剧结构的理解依然是遵循实证史学的实录原则，即《红楼梦》作者的态度是实事求是。他认为，《红楼梦》之所以写成悲剧结局，就因为历史上的曹家最后落得个悲剧命运，“他底材料全是实事，不能任意颠倒改造的，于是不得已要打破窠臼得罪读者了。”

总之，遵循传统史学的实录原则，运用考证方法去诠释《红楼梦》的价值命题，总要陷入实证主义的泥坑。

余英时认为《红楼梦》不仅仅描写现实，而且表达了他的乌托邦理想。本来，只要不持自然主义的实录的幻想，余英时的这个观点也就非常自然平淡，可以聊备一说。然而，由于大多数的《红楼梦》考证工作是以“自叙传”（实录）为起点和旨归，因而余英时的两个世界论便显示出巨大的冲击力。实际上，它呼唤着《红楼梦》意义诠释这个世界的展开。

《红楼梦》的事实还原与意义诠释两个世界在余英时的理论中转化为大观园以外的事实世界与大观园的理想世界；从艺术构造的角度看，则是转化为写实的世界与虚构的世界。

这个意义诠释的问题在赵冈那里则转化为实录与虚构的比例问题。他的文章的题目即是《“假作真时真亦假”》，他的所谓“假”即指虚构，指大观园；“真”即指考证所指涉的大观园以外的世界。主要探讨的是：在《红楼梦》里，究竟“假”为主、“真”为从，还是“真”为主，“假”为从？也即是《红楼梦》里虚构与写实的比例究竟如何？赵冈当然认为，《红楼梦》里“真”为主、“假”为从，所以曹雪芹的创作动机和全书主旨即是写家族盛衰。

余英时的反驳显然是文学观点的。从赵冈的发难和余英时

的反驳中,我们可以发现赵冈与余英时在"真"、"假"划分上的一致性,即大观园等虚构的世界是假,由考证学者所考证出来符合曹家遭遇和清朝史实的情节,则属于真。实际上,余英时所要探讨的是《红楼梦》的形而上价值,则赵冈所讨论的则显然属于事实价值判断,指涉的是价值具体形态。从这一点上看,余、赵的争论表面看来唇枪舌剑,实质上他们所探讨的乃是不同性质的命题。

〔1〕 见姜义华编《胡适学术文集·中国哲学史》上册,中华书局 1991 年版。

〔2〕 胡适《治学的方法与材料》,见《胡适文存》三集卷二。

〔3〕 《日知录》卷七"夫子之言性与天道"条,转引自梁启超《中国近代三百年学术史》第 6 页。

〔4〕 《蔡元培全集》第三卷第 271 页,北京中华书局 1984 年版。

〔5〕 胡适《我所关心之问题》,见《胡适留学日记》(一)卷一,《胡适作品集》第 34 册第 151 页。

〔6〕〔7〕〔8〕 《清代学者的治学方法》,《胡适文存》第一集卷二。

〔9〕 《五十年来之世界哲学》,《胡适文存》第二集卷二。

〔10〕 《四论问题与主义》,见《胡适文存》第一集卷二。

〔11〕〔33〕 《红楼梦考证》。

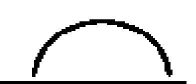
〔12〕 《潜邱札记》卷六。

〔13〕见余英时《钱穆与中国文化》第 136 页,上海远东出版社 1994 年版。

〔14〕 见《胡适文存》第一集卷二。

〔15〕 《明代考据学研究》第 2—3 页。

〔16〕 《论〈石头记〉的旧稿问题》,见《〈红楼梦〉著作权论争集》,山西人民出版社 1985 年版。



〔17〕 张锦池《〈红楼梦〉作者究竟是谁》，见《〈红楼梦〉著作权论争集》，山西人民出版社1985年版。

〔18〕 见《〈红楼梦〉著作权论争集》，山西人民出版社1985年版。

〔19〕 见《高阳说曹雪芹》，联经出版事业公司1985年版。

〔20〕 朱眉叔《〈红楼梦〉的背景与人物》，辽宁大学出版社1986年版。

〔21〕 载《〈红楼梦〉学刊》1995年第1辑。

〔22〕 周汝昌《〈红楼梦〉新证·人物考》，人民文学出版社1976年版。

〔23〕〔24〕〔25〕 俞平伯《与顾颉刚讨论〈红楼梦〉的通信》，见《俞平伯论〈红楼梦〉》。

〔26〕〔27〕〔28〕〔29〕〔32〕 《〈红楼梦〉与中华文化》，第206页，第180页，第183页，第184页，第207页，工人出版社1989年版。

〔30〕 〔31〕中国社会科学院语言研究所词典编辑室编《现代汉语词典》，1985年版。

〔34〕 《胡适的日记》1921年8月13日。

〔35〕 《现代评论》第4卷第91、92期。

〔36〕 《西洋现代史序》。

〔37〕 周汝昌《什么是红学?》，见《河北大学学报》1982年第3期。

〔38〕 应必诚《也谈什么是红学》，见《文艺报》1984年第3期。

〔39〕 赵齐平《我看红学》，见《文艺报》1984年第8期。

〔40〕 周汝昌《〈红楼梦〉新证·写在卷头》，人民文学出版社1976年版。

〔41〕 《〈红楼梦〉辨·〈红楼梦〉底年表》，见《俞平伯论〈红楼梦〉》，上海古籍出版社1988年版。

〔42〕 载《〈红楼梦〉学刊》1995年第1辑。

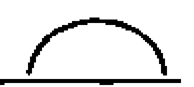
〔43〕 《〈红楼梦〉辨》，见《俞平伯论〈红楼梦〉》，上海古籍出版社1988年版。

〔44〕 《俞平伯论〈红楼梦〉》第191页，上海古籍出版社1988年版。重点号为原文所有。

第三章　社会——文化的诠释维度

文学研究中的社会——文化诠释维度是指对于文学文本与作为其背景的社会、文化的关系的研究。这里的"文化"，是指物质态文化和制度态文化，而不涉及精神文化、观念文化。

社会——文化诠释维度本以社会、文化作为研究目标，文学作品只是被当作一份在一定历史时期出现的文本材料而已，这份文本材料中的历史印记或知识记录可以作为对文学文本诞生的那个时代的社会结构、制度、风俗等进行认识的历史材料。这一维度的学科性质显然不同于文学的、美学的鉴赏。这种不同的最重要一点，就是社会——文化诠释维度并不着意从结构整体上去理解文学文本，结构整体意识不必是社会——文化诠释维度的题中应有之义。对于社会——文化诠释维度来说，从文学文本中剔取个别有用的材料去说明特定的社会、文化，与从结构整体上把文学文本当作诠释社会——文化的材料，这两者之间是没有区别的、价值是同等的。然而，这对于文学观念来说，却是文艺与非文艺、实用与审美的分水岭。



一 社会政治批判

《红楼梦》的社会学维度的诠释经历了社会政治批判、阶级批判、文艺社会学研究等阶段，每一阶段的社会学维度的诠释都与其时代的社会学旨趣密切相关。

在西方，文艺社会学方法创始于十八世纪，被视为西方文艺社会学的创始人的斯达尔夫人在其代表作《从文学与社会制度的关系论文学》中把“文学”与“社会”这两个概念联系起来研究。她在该书的序言中说：“我打算考察宗教、社会风俗和法律对文学有什么影响，而文学反过来对宗教、社会风俗和法律又有什么影响。”[1]她认为文学与社会风尚是互相联系的，文学形象蕴含着丰富的时代社会内容，人们审美价值判断的不同取决于社会条件的差异。尽管她的社会学维度并未引入经济基础的范畴，但她毕竟意识到文学自身的社会尺度。此后，文艺社会学在西方得到了发展，出现了众多的流派和一大批著名的理论家，其研究课题主要有：“一、研究文学创作及其影响的社会条件，其中又可分为：1)诗人及其社会地位；2)读者大众；3)作者与读者间的媒介(即作家赞助人，出版、图书馆、政府施加的影响，作品辑选等等)。二、研究作家声望和影响的历史。三、研究文学趣味的倾向与时尚。四、研究文学评论及其对读者的影响。五、研究特定个人的文学趣味。”[2]美国新批评派文学理论家奥斯丁·沃伦在《文学理论》一书中举出探讨文学与社会的关系时所研究的三个主要领域：“(1)作者的遗传与环境；(2)作者所描写的世界；(3)作品所进入的世界。第一个主要领域是研究作家的社会性：其家庭背景、社会地位以及政治倾向。这些材料之所以重要是

因为人们认为这些细节能澄清和解释作者在作品中所表达的社会观点。"[3]尽管提倡文艺社会学的学者之间存在着众多的分歧，但是，他们的基本前提则是相同的，他们都认识到文艺是特定社会的产物，与社会的经济、政治、文化习俗等息息相关。然而，对社会制约的过分强调，导致了对文学的历史承传性的忽视。戈登曾这样解释文艺社会学方法在当今的西方失去吸引力的原因："首先，许多人不愿接受那种把社会当作影响文学的必要原因的观点；即使造成这一观点的人也觉得难以确定社会对文学影响的程度。其次，教条的社会学派批评家无视其他标准，只是根据文学作品与社会的关系来评判文学作品的价值。最后一个原因是：有些批评家无法抵制研究社会而不是研究文学的诱惑，这样，他们便不能满足读者追求审美启迪的要求。"[4]作为对文艺社会学方法的反拨，二十世纪的结构主义、符号学美学走向另一极端，否定文学作品与社会的横向联系，而着意于寻找存在于一切文学作品中的内在模式。

在中国，文学的社会维度诠释一开始就与政治意识联系在一起。二十世纪初，《红楼梦》的社会政治诠释方法从横的方面看，是受西方社会学方法的影响，从纵的方面看，则是对传统今文经学的阐发微言大义的学术旨趣的继承。

从社会历史的维度上诠释《红楼梦》，这从脂砚斋就开始了。脂砚斋对《红楼梦》的"真"、"假"的强调，意在提示：《红楼梦》的小说世界与《红楼梦》作者的生活世界具有对应关系。后来的索隐派就是沿着脂砚斋的提示走下去的。从周春的"张侯家事说"、到王梦阮、沈瓶庵的"顺治与董小宛恋爱说"，再到蔡元培的"清康熙朝政治说"，以至后来的各种"本事"说，都是试图从社会历史的维度去诠释《红楼梦》的文学形象。然而，索隐派红学与

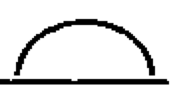


历史唯物主义的历史方法不同，它不是研究文学作品所揭示的历史本质真实，而是致力于“本事”真实的索解，所以其结论既容易新人耳目，也容易被驳倒。因为在历史上、生活中，同构、巧合的事情比比皆是。索隐派红学尤为致命的弱点是：它往往从“本事”的索解过渡到“本旨”的索解，实质上是把由“本事”索解出的意义当成整部小说的“本旨”、“题旨”。这样，索隐派红学就陷入了附会的泥坑里。

十九世纪末二十世纪初，正是中国社会动荡、剧变的时期，反对旧制度，提倡社会改良的呼声成为那个时代的强音。晚清思想家龚自珍、近代思想家魏源继承今文经学阐发微言大义的传统，把这一传统拓展到社会政治领域，借解经阐发社会政治改良主张。这种思维方式和表达方式对当时以及19世纪末20世纪初的思想领域产生巨大影响。那时的文人学者对于文艺功能的思考与此相联系。改良派的代表梁启超一直在大声疾呼，强调小说与政治、与社会的关系。文学要揭露社会，抨击旧制度，歌颂反抗、倡扬民主，这是那个时代不少激进人物的共识。家庭是国家的缩影，家庭的规范象征了国家的制度。因而反叛家庭，追求婚姻的自由的行为是那个时代的反封建、倡民主的时代精神的具体表现。压迫与反抗，成为人们关注的焦点。天僇生[5]认为，中国古代的小说家之所以创作小说，主要出于三个原因：一是“愤政治之压制”，如《水浒传》、《七侠五义》；二是“痛社会之混浊”，如《金瓶梅》、《儒林外史》；三是“哀婚姻之不自由”。[6]这三个原因都是社会学维度的表达。在这种社会学维度的观照下，《红楼梦》被当成社会小说、政治小说。天僇生说：“《红楼梦》，则社会小说也，种族小说也，哀情小说也。”[7]管达如认为：“小说者，社会心理之反映也”，“专制之淫威，人所同恶者也。虽

恶之而无如之何，然其恶之之情，固未尝或忘也。于斯时也，而有若《水浒传》者出，助厄塞不平之英雄以张目，而排斥社会上种种有权力之人，则其为社会所欢迎，无待言矣。又如婚姻之不自由，亦人所同恶者也。虽恶之而无可如何，然其恶之之心，亦未尝或忘也。于斯时也，而若有《红楼梦》者出，助一般之痴男怨女以张目，而排斥阻碍其爱情者之非，则其为社会所欢迎，又无待言矣。"[8]把《红楼梦》的受欢迎归因于它反映了婚姻这一社会问题。

侠人为《红楼梦》的性质下了定语："吾国之小说，莫奇于《红楼梦》，可谓之政治小说，可谓之伦理小说，可谓之社会小说，可谓之哲学小说、道德小说。"[9]这种把一部小说定性为"什么什么小说"的读法一直延续到现在(前些时有人称《红楼梦》为教育小说)。这种读法如果指《红楼梦》有这方面的内容，则未尝不可；如果指《红楼梦》的题旨是表现这一总体意向则必须把这一总体意向落实在《红楼梦》的整体结构上。元妃省亲时说过两句话："当初既送我到那见不得人的去处"、"反不如寻常贫贱人家，娘儿兄妹可常在一块儿"，侠人诠释道："绝不及皇家一语，而隐然有一专制君主之威在其言外，使人读之而自喻。"这种诠释言之成理，侠人指出："此其关于政治上者也。"指出《红楼梦》有与政治相关的内容。但是在诠释"红楼梦曲"时，侠人依然以社会政治意向去涵盖它，便显出它的牵强附会来，他说："今观《红楼梦》开宗明义第一折曲曰：'开辟鸿蒙，谁为情种？都只为风月情浓。'其后又曰：'擅风情，秉月貌，便是败家的根本。'曰'情种'，曰'败家的根本'，凡道德学一切所禁事之代表也。'谁为情种'，只以'风月情浓'故。'败家根本'，只以'擅风情，秉月貌'故。然则谁为败道德之事？曰人性故。欲除'情种'，除非去'风月浓



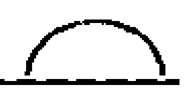
情'而后可;欲毋败家,除非去'风情月貌'而后可。然则欲毋败道德,亦除非去人性而后可。夫无人性,复何道德之与有?且道德者,所以利民也,今乃至戕贼人性以为之,为是乎,为非乎,不待辨而明矣。此等精锐严格之论理,实举道德学最后之奥援、最坚之壁垒一拳捶碎之,一脚踢翻之,使'上穷碧落下黄泉',而更无余地以自处者也。非有甚深微妙之哲学,未有能道其只字也。"

另一位评论者陈蜕也以反专制、倡爱国、倡民主的社会政治意识去诠释《红楼梦》,他说:"《石头记》一书,虽为小说,然其涵义,乃具有大政治家、大哲学家、大理想家之学说,而合于大同之旨。谓之东方《民约论》,犹未知卢梭能无愧色否也。"把曹雪芹的《红楼梦》等同于卢梭的《民约论》,他说贾宝玉"论文臣死谏、武将死战一节,骂尽无爱国心之一家奴隶;论甄宝玉一节,骂尽无真道德之同流合污;论禄蠹则恨人心龌龊也;论八股则恨邪说充塞也;论雨村请见则恨交际浮伪也;于秦钟则曰:'恨我生于公侯之家,不得早与为友',恨社会不平等也;于贾环则曰:'一般兄弟,何必要他怕我',恨家庭不平也;于宝琴则曰:'原该多疼女孩儿些',恨男女不平也;接回迎春之论,恨夫妇不平也;与袭人论红衣女子事,恨奴主不平也;闻潇湘鬼哭,则曰:'父母作主,你休恨我',叹婚姻不自由;贾政督做时艺,则曰:'我又不敢驳回',恨言论不自由……""综观始终,可以为共和国民,可以为共和国务员,可以为共和议员,可以为共和大总统矣"。[10]这种诠释方式给我们一种似曾相识的感觉,我们在索隐派红学里见得多了。

反专制、倡民主的社会学诠释意向在季新[11]的《红楼梦新评》中得到了较为集中的展开。他的总观点是,《红楼梦》"是中国之家庭小说"。而家庭,在中国的社会中有着独特的意义。他

认为，中国的家庭组织乃是中国的国家组织的标本，国家即大家庭，家庭为小国家。基于对国与家的关系的认识，季新选择《红楼梦》这部“家庭小说”去抨击当时的社会制度。“中国之国家组织，全是专制的；故中国之家庭组织、亦全是专制的。”专制，是中国的国家组织和家庭组织的特点，而礼教则是专制的辅翼。在婚姻问题上，专制和礼教都是无视、压制人的感情的。黛玉、宝钗都立心要嫁宝玉，黛玉之于宝玉，纯以爱情相感，“其爱情之纯挚，心地之光明，品行之诚悫，胸怀之浩洁，真真不愧情界中人”，但她却抱恨而死。而薛宝钗“未尝以爱情感动宝玉，但知于贾母、王夫人、诸嫂、诸姑以至仆人等，处处使乖，处处献勤……论他的行为心术，真真与黛玉相隔天渊，……然问宝钗这种手段，何以有效？是盖由于婚姻制度，都由父母硬作主张，不管他的儿女爱情如何，所以上了此当。”在此，季新对“父母之命，媒妁之言”的封建婚姻制度进行了批判。

而礼教则造就了一个伪饰的社会：“夫专制之组织，已足逼人为不孝不慈不友不悌之人；而礼教之维系，更是强人为假孝假友假悌之人。坐是之故，家人父子之间，不讲心事，惟讲面子。无论其如何父不父，子不子，兄不兄，弟不弟，但使于面子演孝慈友悌之态，即怡然可以见人，而人亦群以知礼目之。相习成风，成为中国之家庭。”“今读《红楼梦》，见其父子叔侄兄弟姊妹之间，姑媳妯娌之间，宗族戚串之间，纷纷然相倾相轧，相攘相窃，加膝堕渊之态，衫臂夺食之技，极残忍，极阴鸷，极诡谲，极愁惨……然其外则彬彬然诗礼之家也，周旋揖让，熙熙然光风霁月之象也。呜呼！吾不得不叹专制组织，能逼人为不慈不孝不友不悌之人，如是其甚也；吾尤不得不叹礼教之维系，能强人为假孝假慈假友假悌之人，更是如其甚也。今试举一端以明之：贾



珍、贾蓉之居贾敬之丧也，寝苫枕块，俨然孝子；而聚麀之行，公然为之而不恤。此犹曰狗彘之徒，不足齿也。贾赦夫妇之事贾母，于表面无甚失礼，然其心恨老厌物之不速死，昭然如见也。此犹曰，彼二人者固非人望所归也。贾政夫妇，宜若能尽孝矣；然其声音容貌之间，非有至情至性，足以使人感动，不过循礼而已。其心以为吾惟循礼，乃可以为完全人，吾惟循礼，乃可以为子孙之法式，至其恋慕之心，固漠然也。此犹曰，彼龌龊者，不足以语此也。若凤姐者，承欢色笑，宜若能尽妇道者矣；然其心但以能博老祖宗之欢喜，为一己颜面上之光荣，益得以遂其揽权专制之志云尔。"

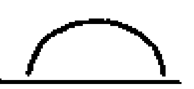
这些社会学研究无疑揭示了《红楼梦》的历史意识的某些方面。然而，我们也应该看到，二十世纪上半叶的《红楼梦》社会政治批判者所理解的"社会"乃是一个专制与人权的对立的社会，他们对于社会制度、家庭组织等往往不是从经济关系的高度去理解。因而在具体的分析过程中往往表现出改良主义的特点。如季新的《红楼梦新评》认为，要变革国家组织，必先变革家庭组织，而家庭组织的变化则要靠感化。他没有看到在国家制度等上层建筑背后的经济基础，没有看到感情乃是建筑在特定的经济关系基础之上的。所以他的所谓变更家庭组织、以感情去感化等观点便显得本末倒置。这种分析方法比起1955年以来的社会学分析，其思想之深度，自不可同日而语。

从所遵循的文艺观念和运用的诠释方法来看，二十世纪初的《红楼梦》社会政治诠释可以算是二十世纪五十至七十年代中国大陆的社会政治诠释的滥觞。尽管两者在社会政治理想的本质内涵上有着种种差异，但是，在处理文艺、学术与政治的关系上，在分析的方法上却是前后相承的。

二十世纪初的文艺社会学诠释与以蔡元培为代表的索隐派有诸多不同，其中重要的一点是索隐派致力于索解小说的历史“本事”，而二十世纪初的文艺社会学则对小说本身作社会历史层面上的诠释。然而，它们的思维方式却有相通之处，它们的索解工作或诠释工作都服从于社会政治的宣传目的，是传统的“文以载道”和近代的“文艺为政治服务”的文艺观念的产物，蔡元培的“《红楼梦》是民族主义小说”的观点显然附属于它的排满的革命倾向，景梅九的《石头记真谛》写于1934年，他刻意把“亡国悲恨”列为《红楼梦》的主旨，这与他对当时外患渐逼的深切关注密切相关。而二十世纪初的关于《红楼梦》的社会历史诠释则是从属于反专制、倡民主的政治意图的。任何一个作家都有理由去创作为他的政治意图服务的文艺作品，但是，用这种文艺观念去诠释古典作家的作品的时候，就必须首先尊重古典作家的文艺观；否则，就会出现机械、庸俗的社会学，就会出现牵强附会、借题发挥、对小说断章取义的情形。——而这，也是蔡元培索隐派与二十世纪初的社会历史诠释相同的缺陷。

二 阶级批判

二十世纪五十至七十年代中国大陆的《红楼梦》社会学研究，试图以马克思主义为指导思想，它注重的是从社会的经济关系、阶级关系去诠释《红楼梦》的社会历史意义；研究的重点是清代（尤其是康、乾时期）的社会性质、经济关系（乃至租佃关系）、阶级关系等。这种研究大多是从探索《红楼梦》里的某些情节与当时社会经济生活的关系，再联系某些历史材料，去进行社会学诠释的。



根据考证派红学的成果,《红楼梦》这部小说所反映的社会历史背景是清代康熙、雍正、乾隆三朝。社会学研究首先考察这三朝的政治、经济状况。从五六十年代的历史认识水平看,康、雍、乾三朝正是中国封建社会开始分解(《红楼梦》的末世感与此相联系)、资本主义经济因素正在萌芽(有人认为贾宝玉反叛行为的现实基础与此相关)、而代表着资本主义生产关系萌芽状态的新兴的市民社会力量有了发展(这涉及到贾宝玉的阶级属性、典型意义、个性解放、追求民主等问题)。从阶级关系看,当时不仅有地主阶级与农民阶级的矛盾,而且有新兴市民力量与封建统治的矛盾,还有封建统治阶级内部的"狗咬狗"的矛盾。

高尔基说:"马克思承认在巴尔扎克的作品里面学习了很多东西。依据左拉的小说,我们可以研究整个的时代。"[12]目的是"研究整个的时代",材料是左拉的小说。这种社会学的方法和旨趣为二十世纪五十年代的某些《红楼梦》研究者所接受。邓拓先生《论〈红楼梦〉的社会背景和历史意义》一文[13],以此为马克思主义的文艺观点去研究《红楼梦》。他从《红楼梦》里,看出了当时中国的社会经济状况和它的发展脉络。在这篇文章中,邓拓首先确认,《红楼梦》所反映的历史背景是清代的康、雍、乾三朝,即十八世纪上半期。这个观点来自以胡适为代表的考证派红学的研究成果。这个观点,就我们今天所能掌握的材料看,是正确的。再从在五十年代已成为共识的对于十八世纪上半期中国社会的生产关系的基本观点出发,邓拓认为:"由于《红楼梦》是反映当时那样错综复杂的社会背景的一部伟大作品,它就不但揭露了当时的贵族官僚大地主阶级的腐败、虚伪、残酷、暴虐和深刻的社会矛盾——包括主要矛盾和次要矛盾、阶级之间的矛盾和阶级内部的矛盾;而且反映了当时新生的社会经济

关系的萌芽和新兴的市民社会力量追求民主和个性解放的生活而又找不到出路的痛苦。”[14]

应该承认,《红楼梦》的社会学研究有助于读者更具体、更形象地认识十八世纪的中国社会,也有助于在一定的历史深度上体味《红楼梦》的“末世”社会历史内涵。邓拓在《红楼梦》第一回关于甄士隐的故事中看到了当时封建社会土地占有关系的变化和随之而来的社会矛盾,他将研究的视角伸向了清代文献,《皇朝文献通考》、《皇朝经世文编》成为有力的佐证。小说人物冷子兴的“如今外面的架子虽未甚倒,内囊却也尽上来了”、“百足之虫,死而不僵”等语,成为对那个时代的所谓“康乾盛世”的本质的绝好概括。从赵嬷嬷对甄家等封建贵族接驾时的“好世派”的惊叹上,邓拓看到了封建地主阶级的挥霍钱财。这些钱财当然不会从天上掉下来,只能是靠剥削农民而来。再证以《松江府志》、《御制木棉赋》、《木棉图说》、《香祖笔记》、《苏州府部汇考》。以同样的方法,邓拓通过对《红楼梦》中关于高利贷、商业资本等方面的描写的分析,去强化对清代社会的认识。

曹雪芹的家庭情况也是研究康乾时期城市手工业和工场手工业发展的一份很有价值的材料。而关于曹雪芹的新兴市民思想,关于《红楼梦》的反封建和个性解放思想,其根据主要是贾宝玉的非孔非儒言行。这些言行可以在中国道家文化传统中找到依据,也可以在黄宗羲、顾炎武、王夫之等清初思想家那里找到契合之处。

邓拓的这篇文章,基本上可以代表五十年代由李希凡、蓝翎范式所带来的《红楼梦》社会学研究的基本方法和思路。

翦伯赞先生的《论十八世纪上半期中国社会经济的性质——兼论〈红楼梦〉中所反映的社会经济情况》一文[15],则是将



这种社会学方法更加详尽化。从该文的两百多条注解中，可以看到鹏伯赞对清代文献的广泛涉猎。其涉猎之广泛和立论之谨慎，比起考证派红学来，可以说毫不逊色。该文阐述了《红楼梦》与十八世纪上半期中国社会经济状况的几种对应关系：一、当时社会土地集中与阶级分化，而《红楼梦》里则有这样的描写：刘姥姥庄上有姓周的地主“良田千顷”，宁国府有“八九个庄子”、荣国府有“八处庄地”。二、当时社会的土地所有者利用他们的土地进行商业性的农业经营、进行商品生产，《红楼梦》里则有“桂花夏家”把土地的一部分用于商业性的园艺业的经营。还有赖大的园子、大观园的包租等描写。三、当时的社会有丝织业、造船业，《红楼梦》里则有“炕上有个纺车儿”和“咱们贾府正在姑苏、扬州一带监造海船”两句话。四、当时社会有商业和商业资本活动，《红楼梦》里则有古董贸易商冷子兴、皇商薛蟠、香料商卜世仁，还有“桂花夏家”，还有两个高利贷者：王熙凤、倪二。

在这篇文章里，有一个有趣的现象，值得一提：该文题为“论十八世纪上半期中国社会经济的性质”，《红楼梦》属“兼论”的对象，但该文的第一句话则是“我写这篇论文的动机是企图说明《红楼梦》的时代背景”。表面看来，这句话与题目并不矛盾。但细细推敲，这里存在着一种不吻合。这种不吻合标示着当时这种对于文学作品的社会学方法的某种彷徨。根据运用这种方法的学者说，他们的工作是通过对文学作品进行社会学分析，从而达到认识康乾时期乃至封建末世的社会关系和社会矛盾的目的。但是，在事实上，在分析《红楼梦》之前，这些学者对康乾时期的社会关系和社会矛盾的认识已经形成，他们的所谓“从《红楼梦》认识封建社会”，实质上是为他们业已形成的历史认识多找一个例子。对于我们认识清代社会关系和社会矛盾，《红楼

梦》的情节所提供的并不比历史学家所提供的多。那么，这种《红楼梦》研究的价值何在呢？其价值在于，它为我们认识历史提供了一份形象、具体、感性的佐证。

二十世纪五十至七十年代中国大陆对《红楼梦》的社会学分析，与当时的论者对二十世纪上半期的中国社会历史的理解有关，也与当时的论者热衷于马克思主义对西方进化史的分析方法有关。然而，文学与历史的关系不是简单的"照镜子"的关系，中国的历史发展也不是西方的历史发展的依样画葫芦。机械化的分析，在五十至七十年代的社会学分析中十分引人注目。其中最为引起争议的是"市民说"与"农民说"。

何其芳先生在《论〈红楼梦〉》[16]一文中对市民说和农民说作了一个对比：

> 市民说认为：十八世纪上半期的中国封建社会"不同于以前的任何时期"，因为"在封建经济内部生长着新的生产力和生产关系的萌芽，代表着资本主义关系萌芽状态的新兴的市民社会力量有了发展"。农民说认为："《红楼梦》所反映的社会，按其实质说来，还是封建制度子夜时期的社会，当时根本矛盾和根本问题只能是封建地主阶级和农民之间的矛盾"，"其中的进步的、革命的、人民的方面，只能是农民以及以农民为首的劳动人民"。
>
> 市民说认为："从对于社会矛盾的深刻的揭露上，从对于反面人物的无情批判上，从对正面人物的新的思想、新的性格及其对他们的热烈的歌颂上，都可以看出《红楼梦》的人民性是以带有前期资本主义的性质和色彩的近代民主思想为内容的"。农民说认为："就产生在这个时期中的文学作品的人民性而论，如果不是从农民以及以农民为首的劳



动人民的革命的发动、革命的思想感情和愿望以及他们对于封建制度的憎恨、仇恨吸取源泉，那它就根本没有任何人民性可言”。

市民说认为：“《红楼梦》反映了反对科举、反对礼教、反对等级、主张男女平等、主张婚姻自由和要求个性解放等进步思想”，“这些思想正是作为新兴的市民社会力量之反映的近代民主思想的主要内容，在以前的中国古典现实主义文学作品中，这些思想是薄弱的，或者没有的”。农民说认为：“争取个性解放、婚姻自由的民主自由思想”，“在封建社会内，这也是农民以及以农民为首的劳动人民的思想。农民以及以农民为首的劳动人民的这种思想，一直是比资产阶级的这种思想要坚强得多，并且早就在许多文学作品和民间故事里提出来了”。

市民说认为：“正因为曹雪芹是站在新兴的市民阶级方面，并以先进的民主思想为指南认识现实、反映现实的，所以他能够无比深刻地揭露当时社会的各种矛盾”。农民说认为：正是酝酿着起义的农民群众的革命情绪，“构成了曹雪芹深广的社会批判的主要动力”。

市民说认为：《红楼梦》的“虚无主义和宿命论的色彩”是反映了“新兴市民社会力量的脆弱性和它的历史命运”。农民说认为：这是反映了“农民的反抗”的“失败”。

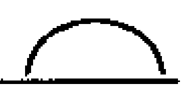
一直以来，“市民说”比起“农民说”来，更占主导地位。所以何其芳就把市民说作为教条主义的代表进行批评。

市民说首先由李希凡先生提出，后来邓拓、茅盾先生也持此观点。李希凡认为：“《红楼梦》正面人物形象所达到的高度，是与当时最进步的思想潮流相互辉映的”，而当时最进步的思想潮

流“一方面反映了民族斗争，一方面反映了工商业者反对封建压迫的要求”[17]邓拓则说：“《红楼梦》应该被认为是代表十八世纪上半期的中国未成熟的资本主义关系的市民文学的作品”，“曹雪芹就是属于贵族官僚家庭出身而受了新兴的市民思想影响的一个典型的人物。人们都看到了《红楼梦》具有强烈的反封建、追求个性解放的思想，但更重要的是要分析：曹雪芹究竟是站在什么立场上来反封建的”[18]。茅盾在《关于曹雪芹》[19]一文里也持“市民说”，认为“表现在贾宝玉身上的思想积极因素，一方面是继承了李卓吾、王船山的反封建的思想传统，另一方面也是中国十八世纪上半期新兴市民阶层意识形态的反映。”它指出十八世纪中国市民阶层的反封建（要求废除封建特权，要求个性解放等等）的不彻底和不能成为资产阶级的历史命运。而《红楼梦》里的贾宝玉在读书和婚姻问题上的反叛性和软弱性，正是当时新兴市民阶层的象征。后来的许多研究者都追随这种观点。

这种象征关系能否成立，关键在于贾宝玉在读书和婚姻问题上所表现的反叛性和软弱性是否仅属于新兴市民阶层的本质。如果持肯定的回答，那么，这种反叛性、软弱性与魏晋风流、尤其是与嵇康、阮籍的反叛性、软弱性的关系又如何？嵇、阮能否算是市民阶层？

何其芳在《论〈红楼梦〉》一文中对市民说的代表性理论作一综合。何其芳指出，市民说“这是搬运关于欧洲的历史的某些结论来解释中国的思想史和文学史。这些作者把清初看作欧洲的文艺复兴时期，因而对清初和稍后的许多著名的思想家和文学家都加以‘新兴的市民’的代表的头衔。‘中等阶级反对派’和‘平民反对派’，这是恩格斯在《德国农民战争》中对于当时德国



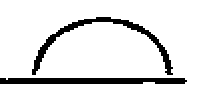
的不同的市民集团的分析，现在也被用在清初和稍后的某些思想家身上了。”如果社会形态相同、历史发展轨迹近似，那么，这样的搬运也未尝不可。然而，“其实中国的历史和欧洲的历史，中国的思想史文学史和欧洲的思想史文学史，是有很多具体的差异的。中国封建社会里没有欧洲中世纪那种市民当权的城市。中国历史上也找不出和文艺复兴相当的那样一个历史时期。”清代那些杰出的思想家的思想和学说的某些部分在不同的方面，不同的程度上反映了当时的人民的要求，这些思想“有的表现为强调‘夷狄华夏之大防’或‘保天下者，匹夫之贱与有责焉’；有的表现为针对封建统治，特别是针对明朝的统治的各种积弊的问题，提出了一些积极的带有民主性的政治主张或仅仅是企图加以补救的改良的办法；有的表现为对宋明理学整个的否定或部分的修正，或仅仅是提出了对它们的流弊的反对和批评……”这些杰出思想产生的原因是中国封建社会发展到它的末期，各种矛盾日益尖锐化、明王朝的崩溃和灭亡、满族的入侵和压迫、宋明理学及其流弊所引起的不满和反对，所有这些，催生了清代那些杰出思想家的进步思想。何其芳认为，与其把所谓的资本主义萌芽和“新兴的市民”作为这些进步思想的社会基础，不如在当时人民（不止是市民、农民）的普遍要求和中国历史上长期存在的民主性的思想传统中去寻求答案。他认为：“首先是有些作者强调清初的资本主义经济因素的萌芽的发展和代表这种萌芽的市民力量的强大。”“其次是把黄宗羲、顾炎武、王夫之、唐甄、颜元、戴震这样一些清代的著名的思想家都说成是‘新兴的市民’的代表，想用这来证明当时这种性质的思想潮流的普遍，《红楼梦》等文学作品不能处于这种潮流之外。”何其芳对清初的几个杰出思想家的进步思想作了具体考察，指出他们身上

并没有多少"市民"的色彩，不能作为市民的代表。同时，他考察了中国思想史上的民主性传统，指出这种民主性(自由、平等)并不是市民阶层、资产阶级的专利品，而是古已有之的思想。这样，何其芳就从社会历史、思想史的维度否定了市民说、农民说的成立的可能性。

当时用农民说或市民说去解释《红楼梦》的研究者，其总的理由是：《红楼梦》对封建地主阶级和许多封建制度都作了深刻的批判。然而，这种批判究竟是站在什么立场呢？是站在封建地主阶级的立场，还是站在市民、农民阶级的立场呢？在我看来，这个问题关系到《红楼梦》的乃至所有中国古典文学作品的"反封建"观点能否成立的问题，关系到苏联模式的马克思主义的"世界观与创作方法的矛盾"的观点能否有效诠释中国古代那些有进步倾向的作家的社会批判的矛盾性的问题，关系到马克思主义的阶级斗争学说能否当成中国古典作家的社会批判和创作意向的内在动因，尤其是当成作品的主要题旨等问题。

何其芳指出，在封建社会，对封建主义怀抱不满的人并不限于农民和市民，封建统治阶级的知识分子中也常分化出一些不满分子和有叛逆性的人物来，吴敬梓和曹雪芹就属于这样的人物。尽管不满、叛逆，但毕竟依然是站在封建地主阶级的立场。

何其芳要批评的就是那种脱离作品实际、割断作品内在结构的有机联系而以名人名言去作机械的印证这样一种教条主义。他说："我们在许多论文里面常常见到这样一种情形：它们的作者不是认真地去分析问题本身，不是对问题的各个方面去作必要的考察，这样来寻求问题的解决，却是引用了一些名人的话，就以之为根据、为前提来得出结论。这些被引用的话好像是最高法院的判决书，是不能上诉的。"有人对这种教条主义作了



更为具体的说明，指出无论是市民说还是农民说，都是以毛泽东的《中国革命和中国共产党》一文为依据。在这篇文章里，毛泽东有这样一段话：

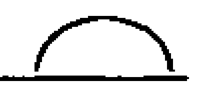
> ……中国的封建社会继续了三千年左右。直到十九世纪的中叶，由于外国资本主义的侵入，这个社会的内部才发生了重大的变化。
>
> 中国封建社会内的商品经济的发展，已经孕育着资本主义的萌芽，如果没有外国资本主义的影响，中国也将缓慢地发展到资本主义社会。[20]

有人发现，在五十年代那场《红楼梦》辩论中，出现了一个有趣的现象："凡是想证明当时中国资本主义萌芽、新兴的市民阶级及其势力的'进一步发展'的同志（例如某些主张市民说的同志），总是只引用（或只强调）上述毛泽东同志的后半段话；而凡是反对上述同志的论点、想证明当时中国资本主义萌芽并不是那么发展（或者认为在当时整个经济结构和思想领域中并不重要甚至是微不足道）的同志（例如某些主张农民说的同志），又往往只是引用（或只强调）毛泽东同志所说的前半段话。"[21]

当然，何其芳并不是否认宋元以来的商业、手工业经济，并不是认为中国古代不存在农民起义。《水浒传》所表现的农民起义、宋明话本小说所表现出来的市民意识，都是有目共睹的事实。他要强调的是具体问题要具体分析，任何文学分析都应该从作品本身出发。"如果小说本身真是明显地反映了当时的市民的观点和要求，我们不能以这些思想家并不代表市民来否定；反过来，如果小说本身没有这样的内容，这些思想家就是代表市民也不能用来证明这部小说是市民文学。因此，最重要的还是

要去分析作品。”在分析《红楼梦》人物形象的概括性时，何其芳提出“共名说”。他的“共名说”，旨在批评二十世纪五十年代初期普遍泛滥于文学研究领域中（乃至历史研究领域和思想史研究领域中）的教条主义倾向。这种倾向从社会学的角度来看，有人称之为庸俗社会学倾向。尽管这种教条主义倾向、庸俗社会学倾向在六十年代以及七十年代初期愈演愈烈，然而，何其芳的这种批评无疑在社会历史、思想史的维度上击中了教条主义、庸俗社会学的要害；而在文本《红楼梦》本身的维度上，何其芳提出了“共名说”，指出了文学典型并不是仅仅靠“阶级性”就可以解释的。这给他的反对派留下了把柄。在文本维度上对这种教条主义倾向进行釜底抽薪般的否定的则是二十世纪七十年代张毕来先生的《漫说红楼》、《贾府书声》、《红楼佛影》等论著。

到了七十年代以至八十年代初，一些论者在对《红楼梦》进行政治历史分析的时候，把对个别情节、个别场面、个别人物关系的分析当成对小说的主题、作家的命意的总体判断。最具代表性的观点是：“第四回是《红楼梦》的总纲。”关于第四回在整部小说中的地位问题，是毛泽东同志首先提出来的。毛泽东说：“什么人都不注意《红楼梦》第四回，那是个总纲。还有《冷子兴演说荣国府》、《好了歌》和注。第四回《葫芦僧乱判葫芦案》，讲护官符，提到四大家族：贾不假，白玉为堂金作马；阿房宫，三百里，住不下金陵一个史；东海缺少白玉床，龙王来请金陵王；丰年好大雪，珍珠如土金如铁。”《红楼梦》第四回给毛泽东同志的印象这么深刻，原因何在呢？众所周知，了解历史、研究历史，这在毛泽东的革命理论和实践中占着极为重要的地位。中国古代文学作品，同所有史书一样，是毛泽东了解、研究中国历史的重要材料。在这种研究历史、研究古代社会的旨趣的导引下，毛泽东



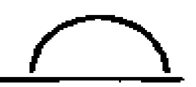
对中国古代文学作品的阅读、研究，实际上就是在对中国古代文学作品进行社会学研究。毛泽东从青少年时代起，直至晚年，一直对《红楼梦》爱不释手。在这过程中，他始终把《红楼梦》视为了解中国封建社会的一份绝好材料。据说，毛泽东曾对他的表孙女说过：你要不读一点《红楼梦》，你怎么知道什么叫封建社会。他把《红楼梦》看成是封建社会的活化石，从中看出了在史书中很难找到的中国封建社会的政治、经济、文化等精细的历史。[22]

首先，毛泽东认为《红楼梦》是中国封建社会的衰落史，《红楼梦》里那些表现贾府的衰落、腐败的情节引起了毛泽东的极大关注。如家长制的动摇，贾赦是贾琏的父亲、家长，但贾琏不听贾赦的话，贾琏之妻王熙凤投靠了王夫人。又如，毛泽东在甄士隐的《好了歌注》里所看到的恐怕是任何一位《红楼梦》读者、研究者所不可能看出来的。作为马克思主义的社会学，经济关系是一个核心范畴。毛泽东就在“陋室空堂，当年笏满床；衰草枯杨，曾为歌舞场；蛛丝儿结满雕梁，绿纱今又在蓬窗上”看到了封建社会经济关系的变化，指出这段话说明了在封建社会里，社会关系的兴衰变化，家族的瓦解和崩溃。这种变化造成了土地所有权的不断推移，也助长了农民的留恋土地的心理。

其次，毛泽东在《红楼梦》里看到了封建社会末世的阶级斗争。他说：《红楼梦》写四大家族，阶级斗争激烈，几十条人命。统治者二十几人（有人算了说是三十三人），其它都是奴隶，三百多个，鸳鸯、司棋、尤二姐、尤三姐等等。他把《红楼梦》中的人物分为截然对立的两大阶级，并据此评价作品的思想价值和人物形象。他说：“讲历史不拿阶级斗争的观点讲，就讲不通。《红楼梦》写出二百多年了，研究红学的到现在还没有搞清楚，可见问

题之难。”从阶级斗争的观点出发，他认为《红楼梦》第四回是全书的总纲。后来其他论者对此进行具体的演绎。徐迟在《红楼梦艺术论》一书（下简称“徐著”）里说：“只有毛泽东同志，曾经指出《红楼梦》第四回是为全书的总纲，并且提示给我们：最先写四大家族的是曹雪芹。然而还没有谁对四大家族做过政治经济的历史分析。”[23]在这种提示之下，徐著运用一种奇特的思维方式，它说：“十八世纪小说《红楼梦》中的金陵四大族，具有遗传信息。”[24]“它是在一定的历史条件下产生、成长着的。它也有一定的历史发展的进程。到了二十世纪的上半期，这四大家族的形式，就被继承了下来，并且达到了它的完成形态。它的政治经济特征，先前并不是很明显的，到了这时就充分揭示出来了。”“在四大家族的发展到最高形态时，全中国的财富与权力集中于国民党的官僚买办资产阶级：蒋、宋、孔、陈的四家，成为最后一个统治旧中国的政治经济达二十一年之久的‘宁国府’——南京国民政府。”[25]显然，徐著是把《红楼梦》中的四大家族与民国时期的四大家族对照起来进行政治历史分析，对于二十世纪上半期中国的历史现实感触颇深的人来说，《红楼梦》第四回的确是最为醒目的。

的确，《红楼梦》写了家族衰亡，写了阶级斗争，写了下层人的反抗，写了青年的追求爱情。《红楼梦》的确是了解、研究清代社会的一份好材料。然而，暴露官场、揭露封建官吏的徇情枉法、反映阶级斗争等在整部小说里究竟占据什么样的位置？它们能否涵盖整部小说？它们是否成为小说的典型环境？能否代表整部小说的题旨或作家的主观命意？本来，对于社会学方法来说，所有这些并不重要。重要的是，小说里哪些情节、人物关系足以说明清代社会的政治、经济、文化。但是，“总纲”的问题



则是涉及到小说的整体结构、小说人物与环境的典型性质问题。一种"总纲"的提出，必须涵盖这些方面，《红楼梦》第四回仅仅揭示了《红楼梦》意蕴的一个方面，把它当成总纲，其结果是对其他方面避而不谈，或把其他方面强行装进这一"总纲"之中。

从社会学的角度去阅读《红楼梦》，搜集有关的社会学资料，这种方法有其合理性和科学性。通过这种方法，往往可以发现《红楼梦》的某段情节、某种人物关系与特定社会的某些方面具有相似、相关的关系，从而，《红楼梦》的这些情节、人物关系就可以成为印证、说明、诠释特定社会的文字材料。这是社会学方法的正当范围。但是，如果把《红楼梦》的情节、人物关系与特定社会的关系看成是《红楼梦》的"总纲"、"题旨"，则是以社会学代替文艺学。所谓"总纲"、"题旨"乃是对于《红楼梦》艺术思维、叙事结构、审美形式的整体判断。在文学作品的研究上，社会学方法本来就没有也不需要整体意识。把从局部关系的判断而得出的结论当成《红楼梦》的整体性质，这是社会学对于文艺学的僭越。1973 年至 1976 年之间的许多《红楼梦》评论之所以后来被斥为"庸俗社会学"，其原因即在于此。

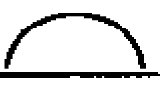
1973 年至 1976 年之间的这类《红楼梦》评论以"阶级斗争"视界去诠释《红楼梦》，认为《红楼梦》是一部"阶级关系的形象历史"，是一部政治历史小说，是以爱情描写掩盖政治斗争。从这个阶级斗争视界去阅读《红楼梦》，那么，历来把第五回视为《红楼梦》的总纲的观点就要被否定，而第四回"葫芦僧乱判葫芦案"，直接描写封建官吏贾雨村枉法行为以及由此行为引出的"护官符"，使第四回理所当然地成为《红楼梦》的总纲。

关于这一类《红楼梦》评论的特征，有人曾经指出："这其实是一种社会学分析的方法；把这种方法施之于一部创作小说，就

是庸俗社会学。因为，这种方法，离开了人物形象，离开了典型性格，离开了人物的复杂的精神世界，直接从经济、政治、阶级斗争和地主阶级内部斗争的细节和情节去概括出主题，把小说的完整的'情节和场面'，'剪裁'成为能够证明'主题'的社会历史资料。""这一派的共同特征，正是从'全书大大小小、成千上万个情节、细节'中选择出一些具有'资料价值'的部分，拿去作阶级斗争或政治斗争的'形象化的说明和"注解"'，去作'护官符'——'四大家族兴衰史'的'注解'。用这种庸俗社会学的方法去分析和评价《红楼梦》，结果只能是把这部伟大的文学创作贬低为远远比不上《扬州十日记》、《嘉定屠城记略》的社会学、政治学、历史学的资料，客观上是对这部巨著的思想意义和美学意义的阉割。"[26]

当然，不能把一切社会学分析斥为"庸俗社会学"，也不能因为这种社会学恪守着阶级斗争视界而把阶级因素、物质因素、经济因素统统视为与文学相对立的、格格不入的因素。有人在批评庸俗社会学的同时走向了另一极端："宝玉的'金玉良缘'或者是'木石前盟'，里面还有许多不属于'物质动因'、'经济基础'的东西，如思想性格、精神境界、感情状态、文化素养、生活习惯、情趣爱好、风度举止、语言谈吐等等因素。文学作品中的'人'，不但是'物质的人'，更重要的是'精神的人'；只有'精神的人'，才是文学反映的重点，这也就是文学区别于社会学、政治学、历史学的基本特征和主要标帜。分析一部作品时，只强调了'物质的人'，忽略、轻视了'精神的人'，正是庸俗社会学的基本特征之一。"[27]

客体真实的诠释维度关注的是文学作品与社会现实的关联。但在具体的操作过程中，这一诠释维度往往易于忽略作家



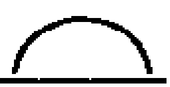
“艺术把握世界”的方式，忽略作家对于文学作品这个“第二自然”的建构作用，忽略作品的审美形式，其结果是陷入阉割作品的泥坑，使对文学作品的阅读简化为社会学方法或文献学方法的“看见”。鲁迅先生说，《红楼梦》“单是命意，就因读者的眼光而有种种……”鲁迅先生的这段话有时被用来标示《红楼梦》主题的多义性；有时被用来标示《红楼梦》在文学接受上的多样化。无论如何，经学家们的“看见”往往被当成对《红楼梦》命意的曲解，或者“有理由的”曲解。这些“看见”与《红楼梦》的“命意”之间的距离总令人有“风马牛不相及”之叹。之所以如此，并非因为这些“看见”是“因读者的眼光”，并非因为读者的眼光带着主观色彩，未能客观地、排除偏见地去阅读《红楼梦》，而是因为这些“看见”、“眼光”没有建立在对《红楼梦》的审美形式的整体把握上。这种不顾及《红楼梦》的审美形式的读法对于社会学方法或文献学方法来说，是允许的、正当的。当郭沫若先生在《诗经·大雅》的《生民》篇里看到后稷时已发明农业，在《公刘》篇里看到公刘时已有铁器使用，从而证明当时农业发达且国家已形成，从而证明中国历史上曾有过“奴隶社会”[28]的时候，他在《诗经》里所看到的比起在他同时代的历史学家那里学到的全部东西还要多。郭沫若在《诗经》中所看到的，对于中国历史学研究来说意义重大，他的《中国古代社会研究》一书被誉为中国第一部马克思主义的中国古代史著作。他这种历史研究方法是以马克思主义的历史唯物主义为指导的。社会存在决定社会意识，一定的社会意识形态是对一定的社会存在的反映。语言、文字是特定观念形态的物质形式，是一定的社会存在的反映。如果没有公刘时已使用铁器的社会存在，当然就不可能有对这种社会存在进行记录、反映的《公刘》，在古文献中考察古代社会形态，这

是马克思主义历史唯物主义的具体运用。当然，从作品的主要题旨和诗人的主观命意看，则不能说诗人描写铁器旨在表明当时的社会性质。因为铁器的描写不能涵盖作品的整体结构。从文学的、审美的角度看，郭沫若的这种“看到”显然是非文学的、非审美的，因为他无意于从整体上去把握《诗经》作品的审美形式。如果把这种“看到”的内容当成作品的“命意”，则与马克思主义美学精神背道而驰。

在《红楼梦》研究上也存在着类似的情形。用社会学方法阅读《红楼梦》，是允许的、正当的。到《红楼梦》里去寻找清代康、乾“盛世”的社会关系、社会矛盾的例证，这对于历史学来说也是有效的，对于检视曹雪芹的历史认识态度和深度，也同样是有效的。但是，要把这些结论当成曹雪芹《红楼梦》的创作题旨，则是非文艺的、非美学的。

三 文艺社会学研究

二十世纪七十年代后期至八十年代，是《红楼梦》的社会学研究走向成熟的时期，这方面，张毕来先生很具代表性。他不仅写了《漫说红楼》、《红楼佛影》、《贾府书声》等一系列著作，而且对自己使用的方法勤于反省。在《贾府书声》的“绪言”里，他较为全面深入地总结自己的研究方法。在这篇绪言里，他介绍了他于 1980 年在哈尔滨国际红楼梦研讨会上的发言，该发言题为“我是怎样读《红楼梦》的”，他用一句话概括自己的方法：“先从书里说出来，再从书外说进去。”所谓“先从书里说出来”，意即，尽管在阅读《红楼梦》之前，他已经知道清初社会有许多大斗争，如反清复明的政治斗争、农民的抗清运动、文字狱、奴隶造反等



等，也知道清初的启蒙思想家对千百年来的儒学传统颇有议论，“但是，读《红楼梦》的时候，我完全把这些历史知识放在一边，单从《红楼梦》中的形象出发，最主要的是就人物的言语行动，他们的性格，他们的思想感情以及他们的社会关系等等进行分析。”所谓“从书外说进去”，意即，对小说形象进行分析之后，得到理性认识，从书里走出来，站在书外想清初社会，所想的内容已超出《红楼梦》的范围，以清初社会为依据去看《红楼梦》社会对现实的反映达到什么程度。

他认为，社会的经济基础对小说家的影响是根本的，但是，是间接的。直接的影响来自上层建筑。所以他的研究重点放在清初意识形态与《红楼梦》的关系。《红楼佛影》研究清初佛家道家佛教道教的思想与《红楼梦》的关系；《贾府书声》研究清初儒学特征与《红楼梦》的关系。

关于贾宝玉的入世与出世（情感与理智、爱美与色空），哲学、美学的诠释维度尽可以对其心路历程作形而上的诠释，但社会－文化的维度则可以深入探讨贾宝玉所要出入的“世”究竟是怎样一个世界。了解了这样一个世界之后，对贾宝玉的“出”“入”，就可以在一个新的层面上理解。张毕来的《红楼佛影》在社会－文化维度上探讨贾宝玉的“出”的背景与内涵，而《贾府书声》则在此维度上探讨贾宝玉的“入”的背景与内涵。一般读者都会在《红楼梦》里看到贾宝玉的“叛逆”言行，但是，对这种“叛逆”言行的理解却是多种多样的。有人说他反封建、反礼教、反孔非圣；有人说他是离经叛道的市民形象。而张毕来则指出，贾宝玉的确是一个叛逆形象，但他尊孔崇圣。其分析的独到、深刻、令人信服，则是得力于他的成熟的社会学方法。

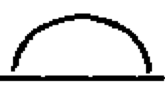
《贾府书声》首先认为，清初蒙学理论与实践是互相脱离的。

这种对于清初社会教育制度的观点是通过社会－文化之维的展开去实现的。《贾府书声》从旧时代家庭供奉的"天地君亲师"香火牌位开始论述"师友"在儒家伦理中的地位和责任，证以《孟子》、韩愈《师说》、清初的蒙书《家塾蒙求》、《千字文》、《幼学琼林》，由此考察到，在封建主义的教育理论中，老师的责任是传道授业解惑，学友的责任是责善辅仁。而《红楼梦》第一回中有"已往所赖天恩祖德"和"背父兄教育之恩，负师友规训之德"等语，其次序正是"君亲师"，"在这个次序上，《红楼梦》与《家塾蒙求》和《幼学琼林》一样，不是偶然的，因为著书人的脑子里大概都有个'天地君亲师'的香火牌位的缘故"[29]这里，《贾府书声》已经暗示给我们，对于儒家伦理，《红楼梦》的作者是认同的。

再看看封建皇帝的教育观点。清初的《圣谕广训》第六条讲国家设立学堂的目的，其中有反对"躁竞功利"，要求有名有实的观点：

> 盖以士为四民之首。人之所以待士者重，则士之所以自待者益不可轻。士习端而后乡党视为仪型，风俗由之表率。务令以孝弟为本，材能为末，器识为先，文艺为后。所读者皆正书，所交者皆正士。确然于礼义之可守，惕然于廉耻之当存。惟恐立身一败，致玷宫墙，惟恐名誉虽成，免惭衾影。如是斯可以为士，否或躁竞功利，干犯名教，习乎异端曲学，而不知大道，骛乎放言高论，而不事躬行。问其名则是，考其实则非矣！

封建主义的教育理论如此这般，除了其"孝弟"、"材能"、"器识"、"文艺"等的具体内涵与今不同之外，其"孝弟"与"材能"的本末关系、"器识"与"文艺"的先后关系、知与行的关系等方面的



观点，则是今天的社会主义教育理论所能够认可的。但实际上，封建时代的教学实践又如何呢？

实际上，学堂变成了科举的准备所。出现于明清之际的《幼学琼林》与前代蒙书的不同之处在于它增加了“师生”、“科第”、“文事”三项，宣扬中举当官的光荣，落第的耻辱与凄惨。《贾府书声》由此推想，当时学堂里的基本情况是：读四书五经，练八股文章。

贾宝玉与贾政的冲突的性质究竟如何？直接的表述是，读书做官与不读书做官的冲突。很多学者的理解是，读书做官是封建社会的价值体系的重要内容，读书即接受封建主义价值标准，做官则是对这种标准的具体实践。所以读书做官，就是对封建主义价值体系的认同。相反则是反封建。但张毕来则注意到贾宝玉在不读书不做官这整个过程中的复杂性。

从贾宝玉入学的目的看，贾政只要求贾代儒只教宝玉“读书讲书作文章”，“到底要学个成人的举业，才是终身立身成名之事。”其意在于中举当官。所以，把贾政归入儒学正统，称为“近代的孔夫子”，那是不符合实际的。

贾宝玉本人入学的目的“既不是‘中举当官’，也不是‘孝弟之义’，而是‘风月诗酒’”。[30]他是“因俊俏而为友，为风流始读书”的。在《贾府书声》的作者看来，贾宝玉的选择风月诗酒只是“有点进步性的，但是，他并没有‘反儒’的理论”。[31]

深入细致的社会学分析，使张毕来把握住封建主义教育理论与教学实践的矛盾这一重要现象，从而为贾宝玉的奇谈怪论的性质划定了范围。

《贾府书声》又通过对几百年来的儒学道统的分析，通过对“明明德外无书”之说的理论根源和政治背景的分析，指出宝玉

的"明明德外无书"的观点"断然不是'反儒''反孔'的思想。它是正统的儒学思想。而且也不是贾宝玉独创的理论。这是宋儒的看法，是他们说了好几百年的老话。"[32]孔孟程朱是清初的儒学正统，朱熹把孔孟纳入其理学轨道，清帝又把经朱熹改造过的孔孟纳入其权术轨道。满族统治者从《四书》中看出了好处，清初一百年间，他们对《四书》大加宣扬，另一方面则压制小说戏剧，甚至一般的儒门著作也不许刊印，除非它实能阐发《四书》中的道理。"这些说法，也就是'明明德外无书'，把《四书》以外的书都烧了。此种议论，既然见诸大臣奏章，经九卿复议，蒙皇上点头，那么，在当时是四平八稳的正统言论可知。"[33]

……宋以来三数百年之间，大家异口同声，尊崇《四书》和孔孟程朱，而一切以朱子为准。我们看：

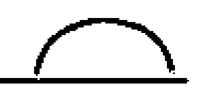
圣贤和史家说：《大学》乃学问"间架"；《中庸》"开示蕴奥，明而且尽"；以《大学》《中庸》配《论语》《孟子》，则"上自帝王心传之奥，下至初学入德之门，融会贯通，无复余蕴。"

皇帝和大臣说：必须崇尚经学，严禁非圣之书，奉宋五子传注为典要；一切著作，除与圣谕十六条相符实能阐发孔孟程朱正理者外，一律不许刻行。

蒙书和塾师说：孔孟而后，到了朱子，六经之学灿然揭于中天；表章宋学，著于功令；童蒙诵习，朱注为准。

这一切讲法，分开读，合在一起读，都等于"明明德外无书"，等于除《四书》外，别的书都烧了。我们懂得当年这样的理论根源和政治背景，听贾宝玉的议论就不会感到突然了。[34]

贾府中不存在反儒反孔的思想传统，就连林黛玉，当提及孔



夫子和孔夫子的教导时，她从来不出以轻侮态度，她的思想中并没有什么反孔反儒的成分。贾宝玉不愿中举当官，但对《四书》和孔孟程朱毕恭毕敬，他所反对的是八股文章，“更有时文八股一道，因平素深恶，说这原非圣贤之制撰，焉能阐发圣贤之奥，不过是后人饵名钓禄之阶。”[35]他所重视的是“性情”。

对形式主义文风，宋朝的王安石和朱熹都反对过，明末的王阳明、清初的顾炎武、吴敬梓也极力反对，他们都是站在儒学正统的立场去反对的。贾宝玉的否定八股与此同出一辙。明末清初的思想界出现一些越轨的人物，但这些人物的言行并不超出儒学的范围。李贽只是反对后人以孔子之是非为是非，据说出自他手的《四书评》，嘲讽孔孟，但根本理论并未超出《四书》。

不肯中举做官不等于反儒反封建，那么反对八股文章的言行之性质又如何呢？还是看看封建教育理论是如何说的。《圣谕广训》说：“士品果端，而后发为文章，非空虚之论；见之施为，非浮薄之行”，“器识为先，文艺为后。”再证以正统儒学的代表之一的朱熹思想，《贾府书声》归纳说：“用这个标准衡量，则一般的八股文章是不合格的，那些追逐名位的举人进士，也是不合格的。合格的是那些读圣贤之书，努力考究孝弟之义，不计个人得失，一心为国为民的名儒。此种名儒写文章，就能阐发圣贤之奥，不作空虚之论。他当了官，就尽心于理朝廷治风俗，不骛浮薄之行。这是良臣，乃国家之栋梁。可见真正的正统儒者，也反对那些追逐名位的童生秀才举人进士的专门考究八股文章。以为有谁反对八股文章，他就是在‘反儒’，那也是不对头的。”[36]

这种以“不肯中举当官”为“反儒”的思维方式在中国古典文学研究领域中已经是太普遍了。但是，在《贾府书声》的这种社会－文化研究方法面前，显然是不攻自破的。同一种行为方式

可以来源于不同的动机、性格、思想。譬如“骂皇帝”的行为，恐怕代不乏人。但骂的语境不同，则骂的含义也不同。有人骂皇帝，是因为皇帝昏庸、残暴，不配做皇帝，这种骂是站在“君仁臣忠”的理想伦理立场上进行的；有人骂皇帝，是把皇帝与神、圣、忠、贤、恶、鬼、贼、奸等一起骂的，这种骂是出于对一切价值形式的绝望；有人骂皇帝，则是因为皇帝是封建专制皇权的象征。如果不问立场而一概纳入“骂皇帝 = 否定皇权 = 反封建”的公式中，则显然不符合实际情形。贾宝玉的不愿走读书、中举、做官的道路，是反封建、反儒学呢，还是站在封建、儒学的立场上反对中举做官，这对于理解贾宝玉和曹雪芹的思想、感情乃至整部《红楼梦》的意旨是极为重要的。《贾府书声》所采用的这个社会－文化维度有效地诠释了这个问题。

这种社会学分析的旨趣在于文学作品，而不是以文学作品为材料去认识社会历史。它对于人们对《红楼梦》的理解所产生的影响就非同一般的文学社会学分析。二十世纪中叶以来的“《红楼梦》的主题是反封建”的观点、“贾宝玉有反封建的思想、言行”的观点被《贾府书声》以釜底抽薪的方式否定了。这样，所谓“市民说”、“农民说”(尤其是“市民说”)就成了无水之源、无本之木。

这种文艺社会学分析可以视为对于五十至七十年代中国大陆的古典文学研究中的机械社会学分析的矫正。如果以这种成熟的文艺社会学方法去分析古典文学、古典小说(尤其是《水浒传》、《西游记》、《儒林外史》、《聊斋志异》等小说)，那么，我们就不至于深陷于“封建”与“反封建”的论题错位之中，而可以将视角伸向历史的纵深与社会的广阔而复杂之中。

台湾学者萨孟武先生运用社会学方法对《水浒传》、《西游



记》、《红楼梦》与中国社会的关系进行了深入的分析，写出了《〈水浒传〉与中国社会》、《〈西游记〉与中国政治》、《〈红楼梦〉与中国旧家庭》等著作。其中，《〈红楼梦〉与中国旧家庭》[37]一书（以下简称"萨著"）被岳麓书社收入《凤凰丛书》。该丛书在"出版说明"里说：《〈红楼梦〉与中国旧家庭》一书"将《红楼梦》所展示的大家庭制度的种种流弊、家庭内的女权、官场恶习、吏胥舞弊、清客的趋炎附势、妾的地位、奴才的种类及其等级、贾府的浪费及其子弟的堕落、凤姐的专权等具体事例，分类相连，用事实来分析和研究中国旧的社会意识、社会风气和风俗习惯。不仅能加深我们对《红楼梦》中人和事的理解，而且能使我们透过他那诙谐轻快的笔调，认识到中国旧家庭的深刻内容。如其说它是一部优秀的'红学'著作，不如说它是一部深刻的社会学著作。"这非常中肯地点明了萨著的研究内容、特点和目标。这也是一般的《红楼梦》社会学研究的特点与目标。

这是一位接受过社会学专业训练的学者写的红学专著。其方法上的自觉显然更趋近于社会学。在该书的"自序"里，他说："《水浒传》与社会，《西游记》与政治，都已出版了。现在《红楼梦》与什么？想来想去，约有十数年之久，忽然想起'家庭'。于是就决定写'《红楼梦》与中国旧家庭'，以与《水浒传》、《西游记》合为三部'小'著作。一写社会，一写政治，一写家庭，刚刚好。"所谓"刚刚好"，意即，"社会"、"政治"和"家庭"这三个概念正好是社会学研究的核心概念。显然，他是以社会学的旨趣去谈《水浒传》、《西游记》和《红楼梦》的，反过来说，他是把《水浒传》等中国古典小说作为他研究中国古代社会的材料去使用的。对此，他自己也有一个明确的交代："我是学习社会科学尤其公法学的。研究社会科学的人是将小说看做社会意识的表现。因之，

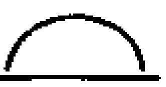
研究方法与研究文学的绝不相同，不作无意义的考证，更不注重版本的异同，去检查那些不重要的字，这一版本是啥，另一版本是啥。"这样，他就有足够的理由不去理会《红楼梦》的审美形式。对于他的社会学研究来说，《红楼梦》的题旨、命意、主题、主体超越意向等比不上小说里某些材料（人物、场面、情节）来得有价值。

相对于中国大陆的学者来说，贾宝玉在萨著中又有另一副面目。萨著着重探讨了贾宝玉的变态心理。贾宝玉不爱"肌骨莹润，举止娴雅"的薛宝钗，也不爱"英豪阔大宽宏量"的史湘云，而只爱言语尖刻、胸襟狭隘、多愁多病、肺病已入第三期的林黛玉，"此种变态的爱好乃发生于变态心理"[38]。

萨著又以贾宝玉的"重女轻男"言行和变态心理去反驳蔡元培在《石头记索隐》中提出的"吊明揭清"说。请看他的根据：一、清乃"女"真之后，明后室是"汉"人，汉语中"汉"指男子，如"男子汉"。重女即重清，轻男（汉）即轻明。由此推论，《红楼梦》的主旨应是抑明捧清而非相反。二，明宪宗有变态性欲，又因口吃，不欲接见大臣，自是而后，明代天子多匿居宫中，不见朝臣；而《红楼梦》里的贾宝玉长于裙钗队里，入则在丫鬟之手，出则唯小厮清客，习以成性，故和明宪宗一样，深居简出，懒与士大夫诸男人接谈。这样，更助长了他轻男重女的观念。

萨先生的这种论证手法显然正是索隐派的拿手好戏。对这种论证手法，信其有者则乐意接受以助视听；不信其有者，则不费吹灰之力便可将它证伪：举一个反例。

当然，同是社会学方法，因为对社会学本身的学科性质的看法不同，他们的社会学诠释就有不同的面目。譬如对刘姥姥这一形象，萨孟武的社会学诠释与大陆的社会学诠释显然大异其



趣。大陆的社会学显然更多的是从社会制度、生产关系去展开诠释的，所以首先注意的是刘姥姥的阶级属性。而萨孟武首先注意的则是刘姥姥作为“清客”的社会角色，他考察了“清客”的起源，从孟尝君的“食客数千人”到《礼记》、《后汉书》、《辞源》、《辞海》等等，勾勒了“清客”这一社会角色的历史演变，指出“清客”即是“帮闲”，其社会职能则是“帮助主人消遣闲暇”，特点是，他们的人格未必清高，对其主人有依阿取媚之状。《红楼梦》里就有几个给读者留下较深印象的“清客”，如詹光、单聘仁等。再看看刘姥姥，她在贾府的行径，显然符合“清客”这一社会角色的规定，所以鸳鸯称之为“女清客”。当然，萨孟武还注意到刘姥姥这一形象的复杂性，她不仅仅是清客，她还是侠客，于她的第三次进贾府可知。

四　文化（文物典章制度）研究

这一章所说的“文化”是指制度态文化和物质态文化，而不包括精神文化。从这个“文化”意义上看，《红楼梦》的文化研究，从清代道光年间就已见端倪。道光年间的诸联在《红楼评梦》里指出：

> 作者无所不知，上自诗词文赋，琴理画趣，下至医卜星相，弹棋唱曲，叶戏陆博诸杂技，言来悉中肯綮。想八斗之才，又被曹家独得。[39]

> 翰墨，则诗词歌赋，制艺尺牍，爰书戏曲，以及对联匾额，酒令灯谜，说书笑话，无不精善。技艺，则琴棋书画，医卜星相，及匠作构造，栽种花果，畜养禽鱼，针黹烹调，巨细

> 无遗。人物，则方正阴邪，贞淫顽善，节烈豪侠，刚强懦弱，及前代女将，外洋诗女，仙佛鬼怪，尼僧女道，娼妓优伶，黠奴豪仆，盗贼邪魔，醉汉无赖，色色俱有。事迹，则繁华筵宴，奢纵宣淫，操守贪廉，宫闱仪制，庆吊盛衰，判狱靖寇，以及诵经设坛，贸易钻营，事事皆全。甚至寿终夭折，暴亡病故，丹戕药误，以及自刎被杀，投河跳井，悬梁受逼，吞金服毒，撞阶脱精等事，亦件件俱有。可谓包罗万象，囊括无遗，岂别部小说，所能望其项背。

洪秋蕃在《红楼梦抉隐》一书说：

> 《红楼梦》是天下古今有一无二之书。立意新，布局巧，词藻美，头绪清，起结奇，穿插妙，描摹肖，铺序工，见事真，言情切，用笔周，妙处殆不可枚举。而其讥讽得诗人之厚，褒贬有史笔之严，言鬼不觉荒唐，赋物不见堆砌，无一语自相矛盾，无一事不中人情，他如拜年贺节，庆寿理丧，问卜延医，斗酒聚赌，失物见妖，遭火被盗，以及家常琐碎，儿女私情，靡不极人事之常而备纪之。至若琴棋书画，医卜星命，抉理甚精，觍举悉当，此又龙门所谓于学无所不窥者也，然特余事耳。莫妙于诗词联额，酒令灯谜，以及带叙旁文，点演戏曲，无不暗含正意，一笔双关。斯诚空前绝后，戛戛独造之书也，宜登四库，增富百城。

当然，诸联、张其信等并未对这些体现曹雪芹“八斗之才”的地方进行深入研究，他们只是赞赏曹雪芹广博的学识。然而，正是他们所指出的这些体现曹雪芹“八斗之才”的地方，成为后来的《红楼梦》文化研究的主要内容。这些“八斗之才”表明了曹雪芹对于中国文化的广泛涉猎，而且在每一个方面，他的研究已达

到一定的深度，其品位都达到那一个方面的较高境界。这样，对于《红楼梦》里这些体现曹雪芹“八斗之才”的方面进行深入研究，自然而然地就是一种文化研究。

所谓的“《红楼梦》是百科全书”的评价，多是从“材料”的角度去立论的。有人说：“从贾雨村、宝玉、贾兰等人的赴考，我们了解到中国古代科举制的种种情况；从门子出示的‘护官符’，我们了解到中国官场内部的种种情况；从宝玉、秦鍾上学的‘家塾’，我们了解到中国古代教育的种种情况；从元春的入选与省亲，我们了解到宫廷生活的种种情况；从大观园的建造和景观，我们了解到中国古代建筑园林艺术方面的种种情况；从贾珍、贾琏等人的乱伦、偷情行为，我们了解到中国古代社会中性关系的种种情况；从秦可卿、贾敬等人之死，我们了解到中国古代丧葬方面的种种情况；从荣宁二府的年终祭典，我们了解到中国古代祖宗祭祀方面的种种情况；从刘姥姥和乌头庄纳贡，我们了解到中国古代农村及农民生活的种种情况；从‘铁槛寺’、‘水月庵’、‘栊翠庵’、‘清虚观’等寺庙道观，我们了解到中国古代宗教与僧尼道士生活的种种情况；从蒋玉菡、龄官等人及来贾府演出的戏班，我们了解到中国古代民间艺人生活的种种情况；从丫鬟拾到的薛家‘银票’，我们了解到中国古代城市高利贷与典当方面的种种情况；从宝黛的爱情悲剧，我们了解到中国古代婚恋方面的种种情况；从雀金裘、西洋镜、钟表、鲛绡帐等泊来品，我们窥到了古代中国与外国往来的某些情况；从薛蟠的两次命案，我们了解到中国古代司法制度方面的种种情况……的确，《红楼梦》反映面之广，是任何一部中国古典小说都难以与之匹敌的。就此而论，把《红楼梦》称为中国古代生活的‘百科全书’是非常恰当的。”[40]

台湾天一出版社于1981年出版了一套《中国古典小说研究资料汇编》，其中的《〈红楼梦〉研究专辑》将红学史上有关《红楼梦》的研究论著进行汇编。该专辑中有《〈红楼梦〉中的社会史料》二册，收集的论著主要涉及以下问题：社会问题、婚姻在进行史中的地位、孝道、家政管理、姻戚关系、妾的地位、珍玩摆设器皿、服饰装扮、丸散药剂、点心食品、床与炕……等等。这些所谓的"社会史料"的部分内容，在中国大陆有时被归入物质态文化。港、台学者的社会学研究主要以这些为主要内容。

二十世纪八十年代，随着"文化热"的出现，《红楼梦》的文化研究蔚为大观。从《红楼梦》与正宗文学的关系看，《红楼梦》里的诗、词所达到的性格化与诗化的统一是中国古代任何一部小说无法比拟的。从《红楼梦》与谶纬文化的关系看，《红楼梦》里有篇幅不少的图谶、魔法、梦魇、神话、寓言等描写。从《红楼梦》与戏剧文化的关系看，《红楼梦》不少地方写了戏曲表演，写了优伶，写了主人公与传统优秀戏曲《西厢记》、《牡丹亭》的关系。借助于戏曲文化的展示，主人公的精神境界即与《西厢记》、《牡丹亭》等浪漫传统相衔接。从《红楼梦》与传统视觉艺术的关系看，《红楼梦》对众多女子的起居住处所挂的国画都有具体的描写，以画的意境去衬托主人公的精神气质。小说又写到了西洋画，使得小说的文化氛围又多了"西洋"一维。小说还多处写到瓷器，这是明代以来陶瓷工艺的发达，从而向小说艺术领域渗透的表现。在《红楼梦》与传统建筑艺术的关系上，小说所写的大观园的气派、美感及其逼真程度，都早已令不少《红楼梦》研究者为之倾倒。

所有的《红楼梦》物质态、制度态文化研究，都可以纳入"从《红楼梦》看……"的句式之中。在这个句式中，"看"的内容，才

是旨趣之所在,《红楼梦》只不过是材料证据而已。

把这个"从《红楼梦》看……"的社会－文化诠释维度推而广之,《红楼梦》的民俗研究、莱谱、药方、为人处世方式,乃至某些文化研究,都同属这一模式。尽管看到的东西风马牛不相及,但是,它们的相同之处在于:撇开《红楼梦》的整体结构、审美形式,而把《红楼梦》里自己感兴趣的某些方面取出来,放在清代社会乃至中国历史、文化、民俗中去参照。

〔1〕〔2〕 转引自张英进、于沛编《现当代西方文艺社会学》"代序",海峡文艺出版社1987年版。

〔3〕〔4〕 [美]W.K.戈登《文学的社会学批评简介》,转引自张英进、于沛编《现当代西方文艺社会学》第33页,海峡文艺出版社1987年版。

〔5〕 天僇生(1880—1914),即王钟麒,字毓仁,别号天僇、天僇生等,安徽歙县人。曾为南社编辑。

〔6〕 天僇生《中国历代小说史论》,见黄霖、韩同文编注《中国历代小说论著选》,江西人民出版社1990年版。

〔7〕 《论小说与改良社会之关系》,见黄霖、韩同文编注《中国历代小说论著选》,江西人民出版社1990年版。

〔8〕 管达如《说小说》,见黄霖、韩同文编注《中国历代小说论著选》,江西人民出版社1990年版。

〔9〕 《小说丛话》,连续刊载于1903至1904年的《新小说》,见黄霖、韩同文编注《中国历代小说论著选》,江西人民出版社1990年版。

〔10〕 《列石头记于子部说》,见黄霖、韩同文编注《中国历代小说论著选》,江西人民出版社1990年版。

〔11〕 季新(1883—1944),即汪精卫,名兆铭,字季新。

〔12〕 高尔基《年青的文学和它的任务》。

〔13〕〔14〕 载《人民日报》1955年1月9日。

〔15〕 载《北京大学学报》1955 年第 2 期。

〔16〕 见刘梦溪《红学三十年论文选编》上册，百花文艺出版社 1983 年版。

〔17〕 《〈红楼梦〉问题讨论集》三集，第 36 页。

〔18〕 《〈红楼梦〉问题讨论集》三集，4 页、19 页。

〔19〕 刊于 1963 年 12 期《文艺报》，见刘梦溪《红学三十年论文选编》上册，百花文艺出版社 1983 年版。

〔20〕 见《毛泽东选集》第二卷第 620 页。

〔21〕 郭豫适《论〈红楼梦〉及其研究》，第 6 页，上海古籍出版社 1992 年版。

〔22〕 见程远《毛泽东与〈红楼梦〉》，载《唐都学刊》1993 年第 3 期。本章所引有关毛泽东的材料，均参照此文。

〔23〕〔24〕〔25〕 《〈红楼梦〉艺术论》，第 16 页，上海文艺出版社 1980 年版。

〔26〕〔27〕 吴颖《社会学分析不能代替文艺学分析》，见《〈红楼梦〉人物新析》，广东人民出版社 1987 年版。

〔28〕 见《中国古代社会研究》，人民出版社 1954 年版。

〔29〕〔30〕〔31〕〔32〕〔33〕〔34〕〔36〕 《贾府书声》第 31—32 页，第 68 页，第 77 页，第 92 页，第 117 页，第 119—120 页，第 34—35 页，上海文艺出版社 1983 年版。

〔35〕 《红楼梦》第七十三回。

〔37〕 转引自黄霖、韩同文《中国历代小说论著选》，江西人民出版社 1990 年版。

〔38〕 成穷《从〈红楼梦〉看中国文化》，第 23—24 页。

〔39〕 该书写于 1977 年，岳麓书社于 1988 年收入《凤凰丛书》。

〔40〕 《〈红楼梦〉与中国旧家庭》第 58 页，岳麓书社于 1988 年版。

第四章　审美之维

一　现实主义美学诠释

1954—1955 年的《红楼梦》大辩论，就如以往的新旧红学一样，不仅仅是关于《红楼梦》的研究。这场大辩论是马克思主义哲学、现实主义美学与《红楼梦》研究乃至中国古典文学研究相结合的一次实践。茅盾指出："一九五四——五五年的《红楼梦》大辩论，不但批判了自传体派红学，更主要的是批判了当时在文化遗产研究中相当普遍的唯心主义倾向，特别是胡适的实用主义反动哲学思想及伪科学的考证方法在学术界的流毒。这一次《红楼梦》大辩论，实质上是开国后在学术领域内第一次的唯心主义与历史唯物主义的大辩论。这一场大辩论，有力地打击了文学、哲学、历史科学等研究工作中的资产阶级唯心主义观点与方法，摧毁了胡适主义在学术界多年所积累的毒害影响。这一场大辩论，以历史唯物主义的观点比较全面而深入地探讨了《红楼梦》成书的时代背景，分析曹雪芹思想中的积极因素与消极因素，肯定《红楼梦》在现实主义创作方法上的高度成就。于是百数十年来笼罩于《红楼梦》之迷雾始得一扫而空，此一大奇书之政治、社会意义得到正确的阐释。从而确认：在世界的伟大的批判现实主义文库中，《红楼梦》不但居于前列，而且是出世最早的

一部。"[1]

在二十世纪五十年代以来关于《红楼梦》的现实主义美学的讨论中，研究者在《红楼梦》的客观性和批判性上认识较为一致。讨论集中在以下问题上：曹雪芹的世界观与创作方法的关系问题、典型性与阶级性的关系问题。罗根泽先生以下这段话可以代表五十年代以来关于《红楼梦》的现实主义美学的讨论的主要问题和主要思路：

> 我们反对把《红楼梦》曲解为只是曹雪芹的自叙传，也反对把曹雪芹的世界观简单的说成完全等同《红楼梦》通过形象表现出来的思想倾向。因为前者的结果，就降低了《红楼梦》这一伟大的现实主义创作，使之成为自然主义的庸俗记录；后者的结果，就混淆了古典现实主义与社会主义现实主义在这方面的区别。[2]

前者与后者都属于中国古典文学研究中现实主义美学方法最关心的重要问题。下面分而述之。

1．客观性与典型化

马克思主义哲学是对以往唯物主义的扬弃，以马克思主义的世界观为出发点的现实主义美学，相应地具有其美学上的规定性，如客观性、真实性、批判性、典型性。文艺作为一种意识形态，其本质是对物质世界的反映，客观事物、社会、历史，决定了人的社会意识，客观性成为衡量文艺创作的首要尺度。现实主义有时被理解为写实主义，其原因在于现实主义的审美趣味和价值取向在于客体的真实性。

客观性被视为现实主义的第一的基本的特征。然而，什么

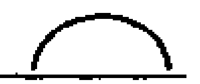
是“客观性”？仅仅依据“按照生活本来的面貌来创造性地反映生活”去理解，显然是不够的。自然主义不也提倡如实按照生活本来面貌去反映生活吗？当然，自然主义不提倡“创造性地反映”。那么，什么叫“创造性地反映”？“创造性反映”与“生活本来面貌”这两者不矛盾吗？根据现实主义文艺理论，所谓“创造性反映生活本来面貌”指的是“对生活作真实的创造性再现，包括对人的精神世界，人在一定环境中的生活实践及其内在规律作真实的描写和表现。因此，从实质上说，所谓客观性也就是真实性，就是在描写和表现生活时的一种创造性的历史具体态度，它要求作家主体情感的客观化与形象化和现实生活的主体化与个性化，即作家的感情和思想都溶化在他所具体描写的对象中而不是直接的主观自我表现；同时，反映在作品中的生活内容（包括作为‘环境’的外在生活与作为人物的心理与性格的内在精神）又具有独立自主的生命力。”[3]于是，客观性命题就转化为真实性的命题。然而，什么叫“真实性”？与其说这个“真实性”是一个事实判断的命题，倒不如说，这是一个意义诠释的命题。从事实判断上去理解，那就是“自然主义”，包括中国古代史学中的“实录”原则，这个实录原则后来成为中国古代很多白话小说乐于标举的撰写原则，胡适所提出的那个开一代新红学之风气、统治红学界达三十年之久、甚至被戴上“红学典范”、“红学范式”的桂冠的“《红楼梦》为自叙传”的观点，所赖以建立的就是这种作为事实判断命题的客观性、真实性。俞平伯显然意识到这一点，但他却又艰难地彷徨于作为事实判断命题的真实性与作为意义诠释命题的真实性的痛苦抉择之间。

作为现实主义的理解，客观性、真实性命题当然不能仅仅在事实判断命题上去理解，它应该是本质的真实，现实主义的客观

性就是本质的真实性。由此又衍生出历史真实与艺术真实的关系问题。然而，何谓"本质的真实"？当然是指揭示了人的存在本质(社会关系的总和)和社会的阶级关系。现实主义理论认为，任何一部文学作品，如果它不能揭示一个社会的阶级关系，不能揭示人的存在本质、不能揭示经济地位(也即是阶级地位)对其行为、思想、意识的决定作用和支配地位，那么，这部作品就没有揭示出人和社会的本质的真实。因而，不管这部作品所选取的题材及其细节如何实际地发生于生活中，不管这位作家如何按照生活的本来面貌去叙述，其作品都是缺乏真实性的，因而也缺乏现实主义的客观性，甚至会出现"以虚假的细节真实去掩盖生活的本质"的毛病。

所以，现实主义的客观性观点要求作家以写实的手法揭示出社会存在决定社会意识、经济地位决定思想意识的社会发展规律。马克思主义认识论在强调世界的客观性的时候，认为人的认识更重要的是要把握事物的本质规律。所谓客观性，是本质上的真实性，要透过现象把握本质。这对于文学创作来说，即要求作家的客观叙述不要停留在对事物表象的铺排上，而必须进行典型的概括。典型性是现实主义美学的最根本的特征。典型性是客观真实性的最高表现形态，是主观与客观、个性与共性的高度统一。这个"主观"，是指人对于事物本质的认识，而"共性"，则是指普遍性、规律性、本质规律等。从"主观"的参与和对"共性"的把握来看，现实主义的典型性就超越了"如实记录"的自然主义纪实。

与现实主义的客观性原则结合起来看，能够揭示出社会历史和人的本质真实和发展规律的作品，就具有真实性，如果这种揭示是通过对个别的、偶然的东西的具体描写去实现的，那么，



这部作品就具有典型性。

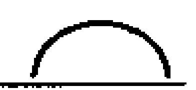
对于文学创作来说，相应地有了“典型人物”与“典型环境”的美学范畴。恩格斯对文学的典型性作了进一步具体的规定：“现实主义除了细节的真实性外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”。有人诠释道：“这就非常深刻而明确地揭示了人物的性格、命运与其所生活的社会环境的内在联系，对现实主义理论做出一重大贡献。恩格斯在这里所说的‘细节的真实性’，是就现实主义作品的最起码最基础的一个层次而言的，即要求按照生活的本来面貌具体地描写生活；而‘典型环境’作为一定时代某种特定的社会关系及其发展趋势，则是现实主义内涵的第二个层次，是较深或较高层次；在这个层次上，现实主义的文学作品又依其典型化强度的高低而处不同的阶梯，具有不同程度的历史价值与审美价值。但如前所述，‘客观性’既然不能与倾向性绝缘，因而它在上述两个层次上的每一阶段都经过作家审美心理的过滤，即事实上已是经过选择和概括了的东西，因此，它们不可能是绝对‘客观’的，而是主客观的统一，它们作为艺术形象的构件或基本组成部分，不论是细节或环境，都是在某种程度和范围上具有某种普遍性的个别，因而，不但是主客观的统一，同时也是个别与一般的统一；而这种‘统一’，最集中地体现在作品的人物形象特别是典型形象之中。因此，典型人物形象的塑造，便构成了现实主义的中心和最高层次。”[4]而典型的尺度，就看艺术形象是否揭示了社会关系的本质真实。

那么，如何去把握共性、普遍性、本质规律、社会发展规律呢？什么样的文学人物才算是典型人物？什么样的文学情景才是典型环境？《红楼梦》的典型概括究竟达到何种深度？在这方面，马克思主义的历史观提供了哲学的依据。马克思主义哲学

的出发点是“从事实际活动的人”[5]。这个“人”不是抽象的概念，人具有自然属性、社会属性和思维属性，这几个方面的辩证统一，构成了人的本性的主要内容。在人与自然界的关系问题上，马克思主义强调了人的自然化和自然的人化的辩证统一，而自然界的人化比起人的自然化来，更能揭示人的本质，因为是人的生产劳动实现了自然界的人化。而人的生产劳动，乃是一种社会化生产，是与他人结成一定的生产关系而进行的社会生产，所以人是一切社会关系的总和。社会生活的组织形式如家庭、民族、国家、世界，是社会关系的各种表现形式。而社会的分工又导致了私有制、阶级、政治、国家形式，以及意识形态的形成。

相应于马克思主义哲学的唯物史观，现实主义美学关于典型概括的理论就以文学形象对于特定历史时期的生产关系、阶级关系和历史趋势的揭示程度和准确性为依据。在现实主义美学中，相应地出现了典型性、社会制度、社会关系、阶级斗争、反封建、人民性、封建末世、批判性等概念。有人把批判性列为现实主义的第三个重要特征。现实主义文学不仅要揭示人的存在本质和社会关系的本质真实，而且要揭示历史的必然趋势。不仅要真实地反映一个社会的经济关系、阶级关系，反映阶级的压迫、剥削与反抗，而且要表现出，腐朽阶级必然衰败、灭亡的趋势。这一表现，必然引出“批判性”的观点。

随着马克思主义与中国革命实践相结合的获得成功，马克思主义的现实主义文学理论也成为中国古典文学研究的思想武器，它为中国古典文学研究提供了批评的思想标准和艺术尺度。在当时，阶级社会的社会关系被理解为主要就是阶级关系，中国古典文学，除了先秦文学之外，都产生于封建社会。封建社会的社会关系主要的是地主阶级与农民阶级的阶级关系，封建社会



的主要矛盾是地主阶级与农民阶级的矛盾。封建地主阶级必然衰亡，必然要为新兴的阶级力量所推翻，这是历史发展的必然趋势。从这些观点看来，评价中国古典文学作品的思想性就有了一个标准：能否揭示封建社会的阶级关系、阶级矛盾和发展趋势，就成为评价中国古典文学作品优劣高低的根据。揭示了阶级剥削、阶级斗争的是现实主义作品，具有现实主义的批判性、暴露性和反封建性；表现了被压迫阶级的不幸遭遇和向往自由平等的作品，则具有人民性、民主性。《红楼梦》由此而获得了一个现实主义美学的诠释维度。

从客体真实的审美维度去诠释《红楼梦》，那么，《红楼梦》所描写的生活内容就成为诠释的主要对象，诠释者把小说中所揭示的社会关系（阶级关系）、社会矛盾（阶级斗争）等看成是小说作者生活时代的社会特点的反映。据考证，作者生活于 18 世纪前期。据历史学家的观点，此时正是封建社会末期，清帝国貌似强大，而各种矛盾已渐趋激化，外强中干，显现“末世”的光景。小说《红楼梦》里的贾府显然是这个帝国的一个缩影、象征。

这样，“阶级斗争”、“反封建”、“民主性”、乃至“市民阶层”等概念，就属于《红楼梦》现实主义美学的题中应有之义。

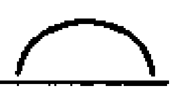
实际上，现实主义作家在作品中所揭示的真实性与社会历史的客观真实两者之间是不能等同的。根据马克思主义原理，对于客体，我们可以去逐步深入地认识它，接近它，在认知的道路上我们可以获得相对真理，但是，我们永远不能达到客体，不能获得绝对真理。从这一点上说，任何人对历史客观规律的揭示，不管其真实性如何“接近”客体，都仅仅是一种历史认识而已。作家在作品中所获得的真实性只是表达他（她）对社会历史的一种理解。正因为如此，现实主义文学就不排斥倾向性，就认

为可以把真实性与倾向性统一起来。从历史认识看来，现实主义的真实性必须表现其倾向性，只有表达其倾向性，才够得上现实主义的真实性。总之，现实主义的真实性即是指文学对于真实的认识，对于客体的趋近程度。

真实性是客观性与倾向性的统一——这种观点是现实主义美学与传统史学的重要区别之一。

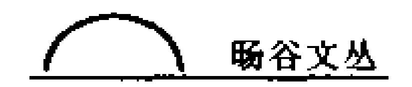
在中国古代的史传叙事传统中，有一条“实录”的撰述原则，它强调的是客体作为事物、事实的真实存在，强调文字记录与事物、事实的实际状态相符，所谓的“本质真实”难以进入“实录”的旨趣中，因为“本质真实”将诱发诸如“虚构”、“无中生有”、“扭曲事实”等意向，诱发出“理之所必无，情之所必有”的审美趣味。这种审美趣味将消解“实录”的原则，有可能从客体真实之维走向主体超越之维。尽管“客体的本质真实”并未成为史传传统的基本意向，但毕竟，史传传统的“实录”意向已指向客体之维，其审美趣味已落在客体的具体情状上。《红楼梦》的“作者自云”所谓的“按迹循踪，不敢稍加穿凿”尽管在实际上并没有成为曹雪芹的审美形式，但是，索隐派红学和考证派红学在很大的程度上把它当作曹雪芹具有“实录”旨趣的明证，在很大程度上把它当作《红楼梦》的叙事原则。

史传传统的“实录”原则成为后来的讲史小说、历史剧和很多明清白话小说的审美趣味。稍前于曹雪芹的剧作家孔尚任，在创作其历史剧《桃花扇》时，明确地把“实录”作为他的编剧原则。在《桃花扇小引》中，孔尚任说：“至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。”所谓“画苑”，意即“实录”，即是曹雪芹的“按迹循踪”。又说：“《桃花扇》一剧，皆南朝新事，父老犹有存者。”所谓“父老犹有存者”，则是戏剧里的事件真实向生活中的事实真实

延伸，生活中的“父老”可以作为戏剧里的真实的见证、例证。孔尚任相信，这种严格的事实真实便足以震撼观众的视听。当然，孔尚任与前人的仅仅停留于“实录”原则又不同。他一方面较为严格地遵守实录原则，另一方面则有意识地通过实录去总结历史的经验教训，去揭示事实背后的本质真实，他说：“场上歌舞，局外指点，知三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣。”

胡适在进行《红楼梦》考证时曾经强调他持的是一种历史观点。然而，他的所谓“历史”是指历史事实。金圣叹在评点《水浒传》时说：“王进去后，更有史进。史者史也……记一百八人之事而亦居然谓之史也，何居？从来庶人之议皆史也。庶人则何敢议也？庶人不敢议也。庶人不敢议而又议，何也？天下有道，然后庶人不议也。今则庶人议矣。何用知天下无道？曰，王进去而高俅来矣。”[6]胡适认为：“圣叹说：‘从来庶人之议皆史也，’这一句话很可代表明末清议的精神。”[7]而对金圣叹的这种“史”的意识，胡适大为不满：“但是金圣叹《水浒》评的大毛病也正在这个‘史’字上。中国人心里的‘史’总脱不了《春秋》笔法‘寓褒贬，别善恶’的流毒。金圣叹把《春秋》的‘微言大义’用到《水浒》上去，故有许多极迂腐的议论。”[8]金圣叹的所谓“史”，即是史笔，“春秋笔法”，把自己的道德评价寄寓在对史实的叙述过程中。所谓史笔便是历史意识，是对于历史的判断、认识。且别说金圣叹的历史意识达到何种历史深度，他的历史意识本身便是从人的道德实践上去理解历史的。对这种历史意识，胡适大为讨厌：“圣叹常骂三家村学究不懂得‘作史笔法，’却不知圣叹正为懂得作史笔法太多了，所以他的迂腐比三家村学究的更



可厌!"[9]

然而,他又说:"我最恨中国史家说什么'作史笔法',但我却有点'历史癖';我又最恨人家咬文嚼字的评文,但我却又有点'考据癖'! 因为我不幸有点历史癖,故我无论研究什么东西,总喜欢研究他的历史。因为我又不幸有点考据癖,故我常常爱做一点半新不旧的考据。"[10]这个"历史癖"中的"历史"不是历史意识,而是历史事实,因而他同时又有考据癖,考据是发掘、证实历史事实的重要手段。

最早从审美之维去读《红楼梦》的是脂砚斋。脂评的美学思想已受到不少学者的关注和研究。这里想指出的是,脂砚斋已涉及到美学诠释的客体真实之维和主体性之维。在客体真实方面,脂评着重指出《红楼梦》艺术真实和事实真实,指出《红楼梦》的艺术形象在形与神两方面都与客体(生活)相符。在艺术真实方面,脂评指出:"形容一事,一事毕真,《石头》是第一能手矣。"[11]虽属子虚乌有,但于情于理,则是"必有"的,在情理逻辑上符合客体真实。在事实真实方面,脂评强调《红楼梦》的某些情节是生活中真实发生过的:"试思非亲历其境者,如何摹写得如此。"[12]"真有是事,真有是事"……这两方面的真实都指向客体真实之维。对这两种真实性的肯定,可以在传统小说美学中得到解释。金圣叹、张竹坡等评点家曾强调过写出真情的艺术真实,而毛宗岗等评点家则强调过"实叙帝王之实,真而可考"这种实有其人其事的真实。

俞平伯由胡适的"自叙传"进而指出《红楼梦》的风格是写实的,《红楼梦》采用的是写实手法,它写的都是些平凡人。"《红楼梦》底目的是自传,行文底手段是写生;因而发生下列两种风格。我们看,凡《红楼梦》中底人物都是极平凡的,并且有许多极污下



不堪的。人多以为这是《红楼梦》作者故意骂人，所以如此；却不知道作者底态度只是一面镜子，到了面前便须眉毕露无可逃避了。妍媸虽必从镜子里看出，但所以妍所以媸的原故，镜子却不能负责。以我底偏好，觉得《红楼梦》作者第一本领，是善写人情。细细看去，凡写书中人没有一个不适如其分际，没有一个过火的；写事写景亦然。我第一句《红楼梦》赞：'好一面公平的镜子啊！'"[13]所谓"镜子"，即是任何事物只要出现在它面前，身上的好坏优劣，就全都出现在镜子里。那么，《红楼梦》这面镜子里的人物究竟是好是坏，是优是劣？作者对人物的态度如何？这面公平的镜子便显示出模棱两可性来。因而作家对人物的态度也显得模糊。作者对钗黛的态度历来是引起争论的问题，而作者对待王熙凤的态度更是一个永久的话题。俞平伯认为，大观园的十二钗里有一半是作家曹雪芹的恋人，（因是自传，所以贾宝玉的恋人自然也是曹雪芹的恋人）既是恋人，曹雪芹必是爱她们的，然而，曹雪芹却同时写了她们的短处，"如秦氏底淫乱，凤姐底权诈，探春底凉薄，迎春底柔懦，妙玉底矫情，皆不讳言之。"这种矛盾态度就叫做"爱而知其恶"。[14]那么，究竟是爱还是恶？抑或是又爱又恶，爱与恶半斤八两？作家对待人物的态度究竟如何？由于曹雪芹采用写实手法，"追踪蹑迹，不敢稍加穿凿"，因而我们无法从他口里听到他的爱与恨的宣言，如何去探求作家对待人物的态度呢？

俞平伯是注意到了《红楼梦》作者的矛盾态度的，他以"客观"、"公平"去指称作家的态度。所谓"客观"、"公平"，也即指作家是一位态度客观的记录者，恪守着有功记功，有过记过的原则，犹如古代的"铁笔御史"。这个"客观"、"公平"的概念仍然没有超出传统史学的实录原则。这种解释当然不能令人满意。

胡、俞的观点表明了传统史学中的实录旨趣。

在强调如实反映客观上，“自叙传”的实录观点与现实主义的客观性是一致的；但现实主义不只是客观性，它的真实性不只是客观反映、实录，而且是蕴含着倾向性、批判性的。这样看来，“自叙传”的写实与现实主义的写实貌合神离。

在《红楼梦辨》里，俞平伯认为曹雪芹的倾向性是“色空”论和“钗黛合一”论，这实质上迷失了《红楼梦》形象世界的社会现实内涵。

李希凡、蓝翎试图运用马克思主义的现实主义文艺思想去批评俞平伯的“色空”论和“钗黛合一”论：“俞平伯先生离开了现实主义的批评原则，离开了明确的阶级观点，从抽象的艺术观点出发，本末倒置地把《水浒》贬为一部过火的‘怒书’，且对他所谓的《红楼梦》的‘怨而不怒’的风格大肆赞扬，实质上是企图贬低《红楼梦》反封建的现实意义。”[15]既然俞平伯的视界是外在于阶级斗争视界的，那么，他对社会关系的理解不可能从经济关系、阶级关系上去理解，他只能从传统史学的实录意识（用胡适的话说叫“自叙传”）去理解《红楼梦》的真实性。所以他说：“《红楼梦》的主要观念是色空。”李、蓝借用马克思主义文艺理论反驳道：“既然《红楼梦》是‘色’‘空’观念的表现，那么书中人物也就不可能是带着丰富的现实生活色彩的‘典型环境里的典型性格’，而只能是表现这个观念的影子。”在当时的中国现实主义文学理论看来，作为封建社会的现实主义文学，其主题当然必须是反封建的、暴露、批判封建制度的腐朽的。以此理解贾宝玉不谈仕途经济、林黛玉也不劝他去立身扬名，并因此而为宝玉所深爱且深敬。于是，李、蓝认为：“贾宝玉和林黛玉是作者所创造的肯定的人物形象。他们是封建官僚地主家庭的叛逆者。他们反对

礼教传统，蔑视功名利禄……薛宝钗的形象则与前二者恰好相反，她是封建官僚地主家庭所需要的正面人物。"这里点明了宝黛爱情悲剧的典型环境。所以宝黛爱情就成为阶级斗争的一个表征，它的破坏者薛宝钗则属于封建卫道士。

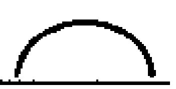
既然宝、黛、钗具有如此深邃的典型意义，那么，宝、黛的追求婚姻自由则是民主性、人民性的表现。李、蓝指出，《红楼梦》对人民性传统的继承才是它的传统性之所在。再把宝、黛爱情的民主性、人民性放在清代的社会历史环境中去观照，放在资本主义萌芽的历史背景中去考察，李、蓝提出了"市民说"。

1954年，俞平伯发表了《〈红楼梦〉的思想性与艺术性》[16]和《〈红楼梦〉简论》[17]两篇文章。这是他学习马克思主义的现实主义理论之后的一份心得体会。在这两篇文章中，他试图抛开胡适的自传说，而以现实主义文学理论去重新诠释《红楼梦》的倾向性，在前一篇文章中，他以反封建的价值标准重新评价高鹗的续书：

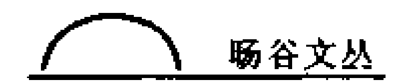
> 他（指高鹗——引者）的续书并不尽合曹雪芹的原意。从研究曹雪芹的《红楼梦》的本来面目这一点来看，高鹗的续书是可以置而不论的；但从要求《红楼梦》成为一个完整的故事（八十回故事并没有完），并且要求《红楼梦》除了暴露封建大家庭的罪恶之外有更深一层的反封建的意义——婚姻不自由（八十回写这点比较少），使《红楼梦》在读者中发生更巨大的反封建的作用这两点看来，高鹗的续书是可以流传的。他的续书能够打破历来小说"大团圆"的结局，正式提出封建社会的婚姻不自由，发生的作用非常广泛。因为这是历来小说所讳而不言的问题，但却正是封建社会青年男女最严重的问题。

俞平伯认为,《红楼梦》以爱情悲剧写封建大家庭由盛而衰的过程。这个爱情悲剧的性质就是婚姻不自主,《红楼梦》"通过这故事,作者真实地刻划出了封建家庭封建社会的本质,像一面反映现实的最踏实的镜子,成为中国古典文学中最伟大的现实主义的巨著。"过去读《红楼梦》者,往往只看其正面描写:风月繁华、父慈子孝、祖宗功德,现在应该看《红楼梦》的反面:"我们背面看到了些什么呢?一言以蔽之:封建家庭的罪恶。更尤其强调的是它的罪恶之一——婚姻不自由。"在这个阶级视界看来,"书中的宝玉,代表了某部分的曹雪芹,作者的思想是通过他表现出来的:——尊重自我,反对庸俗,否认传统礼教,蔑视功名利禄,同情被压迫者,主张人与人平等,尊敬女性。"如此看来,贾宝玉当然就是民主斗士了。从经济关系上看,《红楼梦》表现了阶级剥削:它写了贵妃省亲,省亲的巨款开销从哪里来?自然是剥削劳动人民而来,省亲的情节表现了地主阶级与农民阶级的矛盾。通过写封建大家庭的尔虞我诈、彼此倾轧,表达了对封建礼法的否定。奢侈、剥削、虐害百姓,淫靡、虚伪、内哄、残酷……写出了封建大家庭的种种罪恶。宝黛的爱情悲剧实质上是封建制度的牺牲品。阶级社会中贫富不均,因而有门当户对的思想,又有"一损俱损,一荣俱荣"的官官相护,贾家与薛家相互之间自然有更多的相同的政治经济利益。而封建大家族之中又有父党母党之争,"宝钗有母亲薛姨妈,可以有力的进行这事;有姨母王夫人,是婚姻对象宝玉的母亲;又有表姐凤姐儿,是婚事主宰者贾母的智囊。而黛玉则父母双亡,舅舅不管事,外祖母又不很中意她,不败何待"。所以,这就注定了宝钗必胜,黛玉必败,也即注定了宝黛爱情的悲剧性质。

不难看出,俞平伯这两篇文章诞生于马克思主义哲学作为



中国学术思想的哲学基础的时代背景下。这两篇文章的一些表述、概念表明了俞平伯对于马克思主义思想方法的趋近，如在《〈红楼梦〉简论》里他说："他（指《红楼梦》的作者——引者）自然不曾背叛他所属的阶级，却已能够脱离了阶级的偏向……""行将崩溃的封建地主家庭"等等。但是，实际上，正如李希凡、蓝翎所指出的，俞平伯并未真正以马克思主义哲学、以现实主义美学的视界去诠释《红楼梦》。他非常敏锐地感受到《红楼梦》所表现出来的作者的矛盾心理，他说："他对这个家庭，或这样这类的家庭抱什么态度呢？拥护赞美，还是暴露批判？细看全书似不能用简单的是否来回答。拥护赞美的意思原很少，暴露批判又觉不够。先世这样的煊赫，他对过去自不能无所留恋；末世这样的荒淫腐败，自不能无所愤慨；所以对这答案的正反两面可以说都有一点。再细比较去，否定的成分多于肯定的。""表面上看，《红楼梦》既意在写实，偏又多理想；对这封建家庭既不满意，又多留恋，好像不可解……虽虚，并非空中楼阁；虽实，亦不可认为本传年表。虽褒，他几时当真歌颂；虽贬，他何尝无情暴露。对恋爱性欲，十分肯定……他自然不曾背叛他所属的阶级，却已能够脱离了阶级的偏向，批判虽然不够，却已有了初步的尝试。"[18]然而，由于他未能以现实主义视界去观照《红楼梦》作者的矛盾态度，所以他的结论便落在既褒又贬、客观公平的"不置可否"之上。李希凡、蓝翎对俞平伯的批评，实际上，即是现实主义视界对《红楼梦》研究的切入。《红楼梦》展示了贾府由盛而衰的趋势和"落了片白茫茫大地真干净"的结局，这在俞平伯看来，是写了一个"行将崩溃的封建地主家庭"。而在李、蓝的现实主义视界中，则表述为"他从自己的家庭遭遇和亲身生活体验中，已经预感到本阶级必然灭亡的历史命运。"从俞平伯的家族悲剧观点升



华为阶级的、历史的悲剧的观点。

2. 世界观与创作方法

恩格斯说："作者愈让自己的观点隐蔽起来，对艺术作品也就愈好。我所指的现实主义甚至可以违背作者自己的见解而表现出来。"有人从这里得出结论，认为作家的世界观与创作方法可以是矛盾的。在这种观点看来，作家如果坚持运用现实主义创作方法，那么，即使他是属于封建地主阶级或资产阶级，现实主义创作方法也能使他克服自己的阶级偏见，创作出揭露本阶级的腐败、没落的文学作品来。这些观点显然是局限于阶级斗争视界的结果。从中国古代文学史的实际情形看，具有社会批判内容的作品每个朝代都大量存在，这些社会批判一般来说并不是出于一种阶级斗争视界。但是，从文学的阶级性看，文学创作体现了作家的阶级性，文学形象的典型性与阶级性具有一定的对应关系（尽管这对应关系的中间存在着各种各样的意识形态的中介），只有社会主义现实主义作家能够做到典型性与阶级性的统一。但是，中国古代那些具有一定社会批判倾向的写实文学作品被冠以"古典现实主义"的桂冠之后，其社会批判与批判的立场之间就出现了矛盾。因为既然被称为"现实主义"，那么，作为"现实主义"的重要内涵的"阶级意识"、"阶级斗争"、"阶级倾向"就必须在作品中得到落实。绝大多数的古典写实作家属于封建地主阶级，那么把古典写实作家的社会批判当成阶级批判，势必使古典写实作家处于这样一种奇妙的境地，即他站在本阶级的倾向之外批判本阶级。如果不把古典作家的社会批判当作阶级批判，那么，古典作家的社会批判可以视为一种在本阶级范围内的改良意识，是一种恨铁不成钢的忧患意识。但是，这

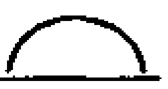


样理解显然与现实主义美学范畴方圆凿枘；尽管这种理解涉及到古典写实作品的客观性、倾向性、批判性，但是，在真实性这一点上显然没有揭示出现实主义美学的历史唯物主义哲学基础。现在既然把古典作家的社会批判作品当成"现实主义"文学，那么，就必须赋予古典作家站在本阶级之外去批判本阶级的能力。于是马克思主义美学的创始人关于世界观的复杂性与创作方法的微妙关系的观点就被理解为世界观与创作方法可以是矛盾的。这种曲解被应用到中国古典文学研究上，应用到《红楼梦》的研究上。

巴尔扎克以近百部长篇的篇幅，创作了《人间喜剧》这部规模宏大的小说系列，反映了上升的资产阶级的发迹史与没落的贵族阶级的衰亡史。从历史意识上看，巴尔扎克一方面清醒地意识到，封建贵族阶级的必然衰亡，另一方面又为它感到惋惜，他的《人间喜剧》无疑为这个必然衰亡的封建贵族阶级唱出了"一曲无尽的挽歌"："那么，谁将是未来历史的主人呢？清醒的现实主义，使他不得不违反自己的政治偏见，毫不掩饰地赞赏了他政治上的死敌、圣玛丽修道院街的共和主义英雄米歇尔·克雷斯蒂安。在《幻灭》里，作家说他是一位具有丹东和圣鞠斯特气魄的'说不定可以改变世界面目的伟大政治家'，是'法兰西土地上诞生的最高贵的人物之一'。在《卡金尼扬王妃的秘密》里作家说他不同凡响，是一位'天才人物'、'有能力把大粗变成精灵，把蠢妇变成才女，把农家妇变成侯爵夫人'的旨在变革的思想和本领。在《农民》里，作家塑造了另一个共和主义者尼雪龙老爹，赞美他道德高尚，'像铁一般坚硬，像黄金一样纯净。'在毫不掩饰地赞赏共和主义英雄们的同时，作家表现了对穷人（包括工人）的深切同情，对农民的悲惨生活和农村的残酷斗争的正视。

在《金发女郎》(1834)里，描写了一个姑娘的悲惨历史：一个贫穷女织工的女儿，很小就被送到纺织厂里，'听凭现代工业滥用她的体力'。在《纽沁根银行》中，作家又指出里昂纺织工人起义的社会原因：'工人整天劳动，赚的钱不够活命，比一个苦工囚犯还不如。七月革命以后，工人困苦到了极点，丝绸工人举起了义旗："与其饿死，不如战死"……'。""尤为难能可贵的是，就在这位'书记'逐年地编写他的1816—1848年的法国史的同时，这位真正的思想家，能从忠实于生活观察到的材料出发，不囿于自己的保王党政见，看出了贵族在与资产者的斗争中必然没落的命运，他看出了社会将来的主人必定是共和主义的英雄。恩格斯在读到这一点的时候，情不自禁地写道：'这一切我认为是现实主义最伟大的胜利之一，巴尔扎克老人最伟大的特点之一。'"[19]

曹雪芹在《红楼梦》里写了各种各样的丑恶，也写了假恶丑的最终毁灭。但同时，这些假恶丑的人物又大多与他有着或亲或疏的血缘宗族关系，这个假恶丑的环境同时也为他提供了"饫甘餍肥"、"锦衣纨袴"的生活条件，提供了吟诗作赋、嘲风弄月、谈情说爱的物质基础，他对这个充斥着假恶丑的家族有眷恋之情。这种既厌恶又留恋的矛盾心理究竟应该如何解释？曹雪芹的道德良知与他的血缘亲情之间的关系如何？他对假恶丑的暴露，究竟是出于"哀其不幸，怒其不争"式的恨铁不成钢，也即，究竟是站在封建地主阶级的视界之内，对本阶级的弊端产生不满，抑或是因为作家越出本阶级的偏见，即站在本阶级之外去揭露本阶级的病入膏肓，从而宣告本阶级的必然灭亡？——所有这些问题，不仅是《红楼梦》的现实主义美学研究所必须回答的，也是所有对于中国古代文学进行现实主义美学诠释者所无法回



避的。

苏联模式的现实主义美学理论认为，隶属于特定阶级的作家可以违背自己的阶级偏见，写出本阶级必然衰亡的历史趋势，这不是对阶级观点的否定，相反，它显示了历史唯物主义的深刻性。建基于历史唯物主义之上的现实主义创作方法之所以伟大卓越，就在于它可以使作家超越自己的阶级偏见、感情上的偏爱，而冷酷地洞察到历史发展的铁的规律，从而在小说中以艺术形象表达了对于历史发展规律的理性认识，这就是现实主义最伟大的胜利之一。

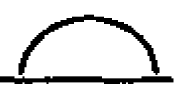
高尔基说："一个具有丰富经验的作家，总是自相矛盾的，因为，丰饶的经验要求着一些广大的、有组织的思想，而这些思想是与集团和阶级底狭隘的目的敌对着的。因此，在每个俄国作家里面，你可以发现一些留存在他的倾向底界限之外、而且和他的倾向根本矛盾着的过剩的事实，多余的思想。"[20]在《我的文学修养》一文中又说："观察的广博，生活经验的丰富，是常常有一种力量克服艺术家对事实之个人的态度及他的主观主义，这样来武装艺术家的，巴尔扎克主观上是资产阶级制度的皈依者，而在他的小说中，却以令人惊叹的笔，无情地刻画地描写了小市民阶级的讨厌和卑劣。有许多实例，证明艺术家是自己阶级和时代之客观的历史家。"[21]

这个"过剩的事实，多余的思想"使现实主义作家可以写出超出自身的阶级倾向的现实主义作品，高尔基以此去诠释"现实主义最伟大的胜利之一"。这样看来，对于阶级范畴来说，创作方法是一个中性的概念。只要你忠实于这样的创作方法，你就可以克服本阶级的偏见，作一番对于本阶级的批判。

李、蓝在恩格斯对巴尔扎克的评价中找到了诠释《红楼梦》

倾向性的思想武器："像十九世纪法国伟大作家巴尔扎克一样，曹雪芹对于'注定要灭亡的那个阶级'还存在着某些同情，但是，他从自己的家庭遭遇和亲身生活体验中，已经预感到本阶级必然灭亡的历史命运。他将这种预感和封建统治集团内部崩溃的活生生的现实，以完整的艺术形象体现在《红楼梦》中。曹雪芹是用生动的典型的现实生活的图画，把封建官僚阶层内部腐朽透顶的生活真实地暴露出来，表现出它必然崩溃的历史命运。""的确，有些古典作家所创作的现实主义作品往往和他的世界观中某些消极因素不很相称，甚至有着极明显的矛盾。但是，由于作者忠于现实生活的描写，在艺术形象的创造中，有时也能战胜他自己的阶级同情和政治偏见。正如恩格斯评论巴尔扎克时所说的：'他就看出了他所心爱的贵族的必然没落而描写了他们不配有更好的命运……这一切我认为是现实主义最伟大的胜利之一。'曹雪芹也正是以这样的胜利写出了伟大的杰作《红楼梦》。"这个"现实主义最伟大的胜利之一"的理论也成为李、蓝批评俞平伯的"色空"说、诠释《红楼梦》的虚无主义与现实主义的矛盾的思想武器。俞平伯说，《红楼梦》的主要观念是色空，是虚无主义的宿命论。李、蓝则认为，《红楼梦》里的确表现出其作者的世界观带有虚无命定的色彩，但是，这一色彩并不影响《红楼梦》成为伟大的现实主义小说，它与现实主义的创作方法的矛盾乃是辩证的："曹雪芹之所以伟大，就在于他的现实主义的创作和世界观中的落后因素并不完全一致。"

罗根泽认为，曹雪芹的世界观，有憎恨当时政治和制度的反封建一面，但也有留恋荣华富贵的个人家庭生活的一面，还有宿命论的一面。憎恨的一面是发展为现实主义作家的主观思想基础，留恋的一面尽管偶有流露，但被憎恨的一面所克服，而宿命



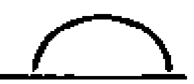
论的一面则"留存在他的倾向底界限之外"。

罗根泽认为,《红楼梦》的现实主义"首先表现在作为正面人物,贾宝玉的思想、性格和行为;其次表现在作为主题的宝、黛恋爱的所以成为悲剧结局;再其次表现在对限制并破坏宝、黛恋爱的封建大官僚地主家庭即贾家的揭发暴露;再其次表现在不只揭发暴露了贾家的朽腐本质,也揭发暴露了与贾家休戚相关的其他封建大官僚地主家庭如史、王、薛等家的朽腐本质,也揭发暴露了以封建官僚地主阶级为基础从而反过来又维护封建官僚地主阶级的封建政治和制度的朽腐本质。"[22]

二十世纪五十年代中国文艺理论界关于"世界观与创作方法的矛盾"的观点和分析方法直接来源于苏联二三十年代的一种社会学批评。关于苏联二三十年代的社会学批评,苏联六十年代的学者就已经做了批判性的反思。文艺理论家乔·米·弗里德连杰尔指出,苏联二三十年代有一种社会学批评,把作家的创作看成是作家的阶级心理的直接表现,把作家的阶级心理理解为一种抽象的、按其本性来说是不可改变的基质,而这种基质是由经济生活条件决定的。于是对于诸如巴尔扎克这一类文学创作现象得出了"世界观与创作方法矛盾"的命题。弗里德连杰尔指出,这是对世界观的简单化解释,这种解释"忽视了力图把握现实生活复杂的和广泛的情况的理论世界观和一定阶级代表者的直接的实际意识之间的区别。同时,庸俗社会学没有估计到各种社会意识的特性、它们的本质特点、它们对经济的相对独立性和创作的能动性,没有估计到其中每一种社会意识的创造性的能动性对于整个社会世界观的发展所发生的影响。因此,他们把艺术创作看作是阶级心理的简单'职能',把它看作是简单的、消极的和顺从的反映。"[23]他指出:"对恩格斯的这封信(或

列宁论托尔斯泰的文章)作片面性的解释,即断定现实主义'方法'和世界观有矛盾,这也有它的弱点。这种解释在理论上和实践上容易导致'方法'和'世界观'相脱离,把艺术创作同构成任何世界观的决定性因素、主要核心的东西,即同作家对自己时代的社会斗争和政治斗争的基本问题的态度对立起来。"[24]对于恩格斯对巴尔扎克的现实主义的论述,他提出了自己的见解,认为恩格斯并不是把巴尔扎克的世界观和创作看作两个互相排斥的对立面。恩格斯认为,他对法国社会现实历史的客观逻辑的深刻理解抵制了他的偏见。"恩格斯把巴尔扎克创作中的'现实主义的胜利'首先同他的世界观联系起来,同这种世界观中强有力的和富有成果的方面联系起来。正是他的世界观的这些方面使巴尔扎克在他的长篇小说中感觉到历史发展的现实的辩证法,因而战胜了他原有的政治偏见和对贵族阶级的同情。从这封信中可以看出,恩格斯并不认为巴尔扎克的正统主义在他的创作中根本没有反映,相反地,他直截了当地谈到这位法国作家的正统主义和对于没落的贵族阶级唱挽歌的态度。巴尔扎克的这种态度在《人间喜剧》的形象内容中表现了出来,在艺术家巴尔扎克对自己的主人公的态度中表现了出来。""如果说在巴尔扎克的小说中,'现实主义的胜利'强烈地反映了出来,那么,恩格斯不是用臆造的巴尔扎克艺术创作的'无意识性',不是用作家的艺术创作和世界观没有关系来说明这一点,而恰恰是这样来说明的:在《人间喜剧》中强烈地表现了巴尔扎克思想中最强的方面:他对由一七八九年到一八四八年这一时期资产阶级法国社会关系和经济关系的现实的辩证法有着深刻的理解。"[25]

朱光潜先生曾对此论作出辩正。他说:"首先,什么是'世界观'? 这主要是指唯心史观与唯物史观的分别,其次是指政治上



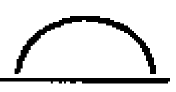
反动(或倒退)与革命(或进步)的分别。再者,什么是‘创作方法’?这是现实主义与浪漫主义的分别。事物总是有矛盾的,不能要求一个作家无论在世界观上还是在创作方法上都是‘完人’或‘赤金’。”[26]作家的世界观本身就是复杂的、甚至是矛盾的。在这种情况下就要看其主导方面。一方面,巴尔扎克是一个正统王权派,同情贵族社会。另一方面,他一生中没有参加过实际的政治活动,生活中他是一个穷作家,他讽刺贵族男女,同情新兴阶级,称赞政治上的死敌共和党人。这后一方面正是巴尔扎克世界观的主导方面。朱光潜认为这种世界观与其现实主义创作方法没有矛盾。朱光潜说:“世界观和创作方法本来不应有矛盾。巴尔扎克的世界观本身确实有矛盾,有发展。他原来确实是正统王权派,但是他‘违反了(其实就是克服了——编者)自己的阶级同情和政治偏见。’是什么帮助他克服的呢?正是现实主义。作为现实主义的艺术家,他要忠实于现实,就得正视现实,把现实看真看透,这样就看清楚了贵族必然灭亡而工人阶级必然是未来的主人这条历史必由之路,所以恩格斯说,‘这一切是现实主义的一种最伟大的胜利。’”[27]显然,用朱光潜所强调作家的世界观本身的复杂性、矛盾性的观点去解释“现实主义甚至可以违背作者自己的见解而表现”的中国古典文学现象,得出的结论是:中国古典作家“违背作者自己的见解”而进行的艺术表现,依然是站在本阶级的立场上的表现。

3. 阶级性与人性

那么,曹雪芹(包括所有的中国古代“现实主义”作家)是否也意识到一个新兴的代表着历史未来的阶级力量正在与他所属的阶级进行较量?根据史学界的研究结果,明代中叶,中国已出

现资本主义因素的萌芽，明清之际，市民阶层已迅速壮大，这个市民阶层足以与封建地主阶级作政治上的较量吗？如果把市民阶层（或农民阶级）视为封建地主阶级之外的另一个阶级，那么，这种阶级差别是否进入曹雪芹的意识中？在巴尔扎克的小说里，我们可以看到他政治上的死敌、共和主义的英雄们，然而在《红楼梦》里，我们看不到作为阶级力量的市民阶级或农民阶级。如果没有意识到另一个作为政治力量的阶级的存在与壮大，那么，要意识到本阶级（作为一个阶级）的必然灭亡、必然没落，则是超出了历史的可能性和合理性。中国古代那些愤世嫉俗的文人士大夫最终之归隐山林、遁入佛、道，原因就在这里。

贾宝玉的阶级属性如何？贾府是一个封建大官僚家庭，贾宝玉是这个家庭的一个成员，他的阶级属性当然也与这个封建大家庭相一致。但是，从阶级斗争视界看，如果《红楼梦》里不出现新兴资产阶级或农民阶级的代表人物，那么，其艺术表现就缺乏应有的历史意识。何况贾宝玉的不少言论有"叛逆"倾向。于是有人提出"市民说"，有人提出"农民说"。在我看来，"市民说"与"农民说"乃是《红楼梦》的"现实主义"命题的必要补充，是"《红楼梦》的主题是反封建"这一命题的必然延伸，它们根源于相同的思维方式和论证方式，它们的基础是阶级斗争学说，思维框架是"经济基础——上层建筑"的理论模式，而历史依据则是"明代中叶出现资本主义萌芽"。作为今天的研究者，完全有理由以诸如此类的学说、模式去考察任何一部文学作品。但是，如果假定古典作家、假定曹雪芹也是运用这些学说、模式去构思其作品，则往往难以自圆其说。要证明"《红楼梦》主题是反封建"这个观点，就必须有效地确立一个前提，即曹雪芹具有阶级意识，至少除了意识到本阶级的存在之外，还必须意识到农民阶



级、市民阶层作为政治力量的历史存在。如果把《红楼梦》里那些关于贾府、官场、朝廷的腐败的描写、那些关于统治集团最终“落了片白茫茫大地真干净”的结局的描写理解为曹雪芹意识到本阶级必然灭亡的历史命运，那么，必须证明，封建官僚阶级以外的其他阶级作为政治力量被曹雪芹所意识到。没有其他阶级作为参照物，曹雪芹就不可能把朝廷、官场、贾府的统治集团作为一个阶级去理解。

“市民说”和“农民说”正是力图作这种努力的。其努力的关键一点在于把贾宝玉描述为特定阶级（市民阶层、农民阶级或者属于地主阶级却具有市民意识）的艺术典型。对此，何其芳在写于 1956 年的《论〈红楼梦〉》[28]一文中进行诘难。

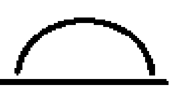
当何其芳对文学作品《红楼梦》本身进行研究的时候，他提出了“共名说”。他认为任何一个人都决不是抽象的阶级性和政治倾向的化身，而是有各自的个性和特点。成功的典型人物之所以容易为人们所记住，并在生活中广泛地流行，就因为它们不仅概括性很高，不仅概括了一定阶级的人物的特征以至某些不同阶级的人物的某些共同的东西，而且总是个性和特点异常鲜明。他把这种成功的典型人物称为“共名”。贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、王熙凤就是这样一些共名。

那么，贾宝玉的个性和特点是什么呢？那就是“为许多女孩子所喜欢，而且他也多情地喜欢许多女孩子”，具体表现在：贾宝玉认为“女儿是水作的骨肉”，山川日月之精秀只钟于女儿，对许多少女都多情，在很多少女身上用心，在平儿、香菱身上，他也尽体贴之能事。何其芳认为，去掉这些特点，贾宝玉形象也就失去其个性。看来，何其芳强调的是人物的典型性不是抽象的阶级性，而是共性与个性的统一。

的确，在贾宝玉身上，不仅仅存在着阶级性，甚至，贾宝玉最具个性的行为特点——意淫，更不是阶级性所能说明的。然而，如果在性爱意义上去理解意淫，其结论必然得出贾宝玉在性爱上表现出超阶级性，从而陷入了抽象的人性论。何其芳由贾宝玉因这一行为特点而形成的超阶级的特点而认为“贾宝玉”是一个“共名”。这个“共名说”是他在论鲁迅的《阿Q正传》时提出的。

在《论阿Q》[29]一文中，何其芳说：“鲁迅的最重要的作品，‘五四’以来最杰出的小说《阿Q正传》，创造了阿Q这个不朽的典型。一个虚构的人物，不仅活在书本上，而且流行在生活中，成为人们用来称呼某些人的共名，成为人们愿意仿效或者不愿意仿效的榜样，这是作品中的人物所能达到的最高的成功的标志。”所谓“共名”，也即不同阶级共享、共用之名，它要解决的就是阶级性与典型性的关系问题。“阿Q是一个农民，但阿Q精神却是一种消极的可耻的现象，而且不一定是一个阶级所特有的现象，这在理论上到底应该怎样解释呢？”在把苏联模式的现实主义典型论与中国古典文学研究实践相结合过程中，这个阶级性与典型性的关系问题始终是一个难以解决的问题。

《论阿Q》极力论证的是典型性不等于阶级性。首先，如果典型性等于阶级性，那么，从一个阶级就只能写出一个典型。其次，在生活中，某些性格上的特点，可以在不同阶级的人物身上见到。阿Q形象正是有力的说明。阿Q身上最突出的特点，就是不能正视自己的弱点，而且企图用一些可耻笑的自欺欺人的想法和说法来掩饰。这种特点在许多不同阶级的人物身上可以看到。何其芳所要强调的是整个典型人物与其性格上的某种特点的区别，共性和个性的区别。他把个性归属于特定的国家、特



定的时代、特定的社会、特定的阶级、特定的阶层，而把典型的共性视为超出这些“特定”范围的普遍性。

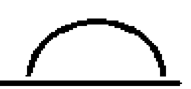
实际上，何其芳的“共名说”之所以不能避免“资产阶级人性论”的诟病，就在于他非要在典型论的范畴里探讨“共名”现象。典型性并不仅仅指代表性。首先应该明确的是，二十世纪中叶以来中国大陆的“典型”，是一个现实主义美学范畴，它生存于“经济基础——上层建筑”框架之中，它受到这一框架的规定。现实主义美学的典型论强调的是从现实关系，尤其是经济关系上提炼人物性格。现实主义美学虽然也强调“伟大的作家，总是不仅善于透过复杂的现实生活关系，把握社会和时代所给予人的强烈的精神特点，而且善于透过人物性格中的某些特点，追溯到历史传统的影响，使得这个人物成为一个具体的独特的性格，却显示着时代的历史的共性。而这种时代的历史的共性所概括的，不是某一阶级的特点能包容的，但它却不可能超越不同时代的社会基础。”[30]但着重点仍然在经济关系的准确把握上。因为只有准确把握经济关系，才能真正认识时代的、历史的本质，才能显示出深刻的共性。与以往的典型论不同的是，马克思主义文艺学中的典型，乃是典型环境中的典型人物。恩格斯在谈到倾向性时指出：

> 我认为倾向应由情境和情节本身产生出来，而不应特别把它指点出来；作者没有必要把他所写的那种社会冲突在将来历史上会如何解决预告给读者。……依我看，一部有社会主义倾向的小说如果能把现实关系忠实地描绘出来，从而打破对这种关系的流行的世俗幻想，使资产阶级世界的乐观主义受到动摇，使人必然怀疑到现存秩序能否长存下去，如果能这样，纵使作者没有直接提出什么解决办

法，甚至不明确表示自己的立场，他也就完全完成了他的任务。[31]

这里的“情境”、“现实关系”即是指典型环境。恩格斯这段话强调作家的倾向性应由具体的文学形象去表现，这也就是通常所说的“诗要用形象思维”的思想。同时，这段话也强调，这种倾向性与形象性的统一必须在典型的“情境”中实现。文学的“情境”是否典型、是否成为典型环境，就看它能否把现实关系忠实地描绘出来。而对现实主义的准确把握则只有依靠于对马克思主义的历史唯物主义原理的掌握与运用了。所以恩格斯说：“这篇小说还不是够现实主义的。照我看来，现实主义不仅要细节真实，而且还要真实地再现典型环境中的典型人物。你所写的那些人物性格，在他们的限度之内，是够典型的，但是环绕他们而且促使他们行动的那种环境却不够典型……”[32]

现实主义美学与马克思主义的文艺社会学常常是交叉在一起的。它们共同的理论基础是马克思主义的历史唯物主义。社会存在决定社会意识，经济基础决定上层建筑，人是一切社会关系的总和，等等，这些基本观点支配着现实主义美学和马克思主义文艺社会学的理论核心，而作为马克思主义的历史唯物主义的一个基本内容，阶级斗争学说和阶级分析方法成为现实主义美学和文艺社会学的必不可少的重要内核。在二十世纪五六十年代那个热衷于阶级分析的文艺研究实践的年代，有人指出：“既然在阶级社会里，历史是阶级斗争的历史，历史人物和事件是阶级社会里的人物和事件，那么研究他们的时候怎么就可以离开阶级斗争的理论、阶级分析的方法呢？我们认为，阶级分析不仅适用于历史研究，也适用于文学（包括古典文学）的研究。对于古典作品中的人物形象，也应当用阶级观点去分析他们的



思想、观点、精神面貌的特征，才能识别人物形象的典型性和社会意义，识别作者对人物的态度是否正确。”[33]如果把阶级分析方法作为对于文学作品的一种社会学分析方法，就可以从历史唯物主义的角度揭示出文学作品所达到的历史深度。

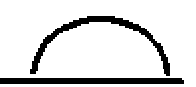
在研究中国古典文学方面，阶级分析方法作为一种社会学方法，是研究者以阶级意识对古典文学的人物、情节和古典作家的倾向的阶级性进行分析。从方法论上看，这种分析方法与那些从诸如“社会生活的基本单位”、“基本的社会制度”等社会学方法的一致之处在于：它们都是以一定的社会学原理为依据在文学作品中寻找适合于说明、印证（或者说体现）某一社会学原理的材料。而它们的另一个一致之处在于：在运用这些社会学方法对古典文学作品进行研究时，研究者往往容易不知不觉地把这种社会学原理当成古典作家在其作品中着意表现的社会学原理；尤其是在研究古典作品的“主题思想”、“作者态度”、“作品题旨”等涉及古典文学作品的整体情感意向和作家的价值判断的时候，这种社会学方法尤其容易陷入“把古人现代化”、“教条主义”、“庸俗社会学”等泥坑之中。当运用阶级分析方法去分析中国古典文学作品时，与其说这些文学作品（或作品中的某种人物关系、某段情节）表现了阶级斗争，倒不如说我们（研究者、读者）看出了古典文学作品的阶级斗争。“作品表现”与“读者看出”，这其间的区别乃是审美阅读与社会学阅读的区别。不是说，阶级斗争描写没有客观存在于古典作品（如《红楼梦》）里，而是说，古典作家并不是以阶级斗争视界去统摄这些描写，去营构文学作品的整体结构。

提倡运用阶级斗争理论、阶级分析方法研究中国古典文学者，往往以“资产阶级人性论”的观点为批评对象。持阶级分析

方法的研究者认为必须运用阶级分析方法去研究古典文学，古典小说中的人物的思想、行为必然是打着阶级烙印的思想、行为。被判为“资产阶级人性论的”研究者则列举了这样的事实：古典小说（如《红楼梦》）里有某些东西是不同时代、不同阶级的读者都能欣赏、认同的。这类研究者认为，这正足以说明，古典小说（如《红楼梦》）里存在着超阶级的东西，也即人类共有的东西。蒋和森先生说：“在这一人物（指贾宝玉——引者）的典型性格里，不仅含有那一时代所提供出来的东西，而且含有全人类的、能够打动各个时代人们心灵的东西。”[34]“在这一性格（指林黛玉——引者）中，既反映着那时代的历史生活图画，同时又熔铸着我们民族的心理素质、精神面貌，以及为各个时代的人们所共感、所激动的东西。”[35]从阶级与超阶级的区别看，那些把阶级斗争当作古典作家的创作意向的研究者与那些持所谓的“资产阶级人性论”的研究者是针锋相对的。然而，他们的一致之处在于，他们都把自己的思想、方法内化为古典文学作品的客观存在。

“共名说”旨在说明文学史上许多由现实主义美学的典型论所不能有效诠释的现象。譬如阿Q精神，不仅是阿Q的农民阶级的落后的一面，其他阶级也有这种精神。爱和女孩子厮混，这在贾宝玉来说，正是以他的纨袴子弟的阶级地位为条件的；然而在生活中，却不是只有封建贵族的公子哥儿才爱和女孩子厮混。何其芳的“共名说”旨在有效诠释这一类文学现象。

然而，把这种现象称为“共名”，视为文学典型的超阶级性或非阶级性（存在于不同阶级身上的共同的东西），则是尚欠妥贴的。人的外貌特征（如黛玉的身体瘦弱）、行为特点（如黛玉的容易流泪、宝玉的喜欢与少女在一起）、情感形式（如宝、黛的多愁

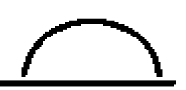


善感）等等，不能用“阶级性”的概念去限定，不同阶级的人都有可能身体瘦弱、容易流泪、多愁善感、喜欢与年轻异性在一起。所有这些都是抽掉了心理内容、内在性、价值意识的形式。任何文学形象、诗歌意象，当抽掉它所指涉的情感、思想内涵时，它的形式就具有象征性，它的意义就具有不稳定性。于是，不同阶级、不同时代的读者都有可能一致喜欢这种外部形式。但不同阶级的读者的爱好之一致，并不意味着文学形象的情感、价值内容具有超阶级性。人物的外部形式往往与其内在性紧密结合在一起。人物的某一外部形式之所以令人印象深刻，往往是因为这些形式是其内在性的延伸。人们喜欢说，某类情感是人类共通的，例如母爱、性爱。然而，表现母爱、性爱主题的文学作品只有运用象征的、隐喻的、寓言的表现方式，才能为不同阶级、不同时代的读者所接受。当作者把母爱、性爱主题融化在现实的社会生活描写之中的时候，这些主题就与道德的、历史的价值判断联系在一起，这是诗词与戏曲、小说的不同之处。于是，不同阶级、不同时代的读者就会采取不同性质的判断。而现实主义典型论所要强调的就是美学与历史的统一、社会生活与文学形象的对应。

与其把这一类现象理解为文学典型的典型性不等于阶级性，不如说，这一类作品的作者并不是在“经济基础——上层建筑”的框架中进行创作的。

由于五六十年代中国政治气氛的影响，当时的《红楼梦》现实主义美学诠释强调了阶级分析和反封建主题。到了七十年代，关于《红楼梦》的现实主义美学研究则不急于作政治上的裁决，而是在细致入微的艺术分析的基础上点到即止。这方面，以王朝闻先生的《论凤姐》为代表。他在对《红楼梦》的人物性格和

人物关系尤其是其复杂性进行细致的、立体的分析的基础上，再进一步做出现实主义美学的分析，然后再以典型论为标准进行评价。这种学术倾向尽管与李、蓝范式一样，都是试图运用马克思主义文艺思想、以阶级斗争视界去对《红楼梦》进行现实主义美学诠释，但它不急于给人物下一个简单的概念，它对作家的中介性给予应有的重视。王朝闻说："倘若把袭人说成是'特务'，把晴雯说成是反抗的'旗帜'，把凤姐说成是'进步青年'……这样的研究看来在方法上是很成问题的。[36] 如果读者企图从作品所反映的那个时代深刻的社会内容方面得出新的理解，这是完全必要的，但是，如果从概念出发而不从这部小说的实际出发，不可能真正了解包含在这一部小说里的阶级关系等基本内容。"他的《论凤姐》从《红楼梦》里分析出其中所描写的阶级关系，剖析出它所蕴含的"巨大的历史内容"，但他不以"特务"、"进步青年"等概念去取替《红楼梦》人物的复杂性。这种学术倾向在分析《红楼梦》的人物性格和人物关系上，其细致透彻令人叹为观止；同时，它的社会历史分析又持之有据，言之成理，令人信服。在性格分析与社会历史分析之间，这种学术倾向并不轻易进行过渡，用王朝闻的话来说，就是不任意比附。他说："当然，《红楼梦》的情节，不能像某些人那样任意拿它来比附现实生活，把它说成是雍正皇帝诛除异己，株连曹氏，罢官抄家的写生；更不能说雍正皇帝的不得人心和虚伪、残酷，就是凤姐形象的模特儿；这种索隐式的比附是欺人和自欺的。但是凤姐和雍正，既然都是封建阶级的统治者，说两人性格在某些方面有相似之点，这也是事实。雍正利用年羹尧达到自己篡夺王位巩固王位的目的之后，为了灭口而借故杀害有功于他的年羹尧，还斩杀年的儿子，年家十五岁以上男子都充军，雍正却又装出一副慈善面孔，



下谕说，'今宽尔殊死之罪，令尔自裁，又赦尔父兄子孙伯叔多人之死罪，此比朕委屈矜全，莫大之恩，尔非草木，虽死亦当感涕也。'凤姐利用张华告状，后来又要杀死张华以保全自己名声，此事虽然没有干成，但这和雍正阴谋杀人的性质，基本上没有差别。凤姐诱杀尤二姐和贾瑞，基本上也像雍正那么残酷和伪善。清史资料对了解《红楼梦》的重要性之一，是曹雪芹为什么既要深刻暴露地主阶级统治者的凶残和丑恶，却又不能不有所顾虑。没有雍正这样的统治者，也就不会形成《红楼梦》那种奴隶语言式的写作方式。雍正自我吹嘘，令人自杀是'委屈矜全，莫大之恩'，还要死人比草木懂得他的恩德，变鬼也应当为他的恩德而感激涕零。在这么黑暗的政治环境里写小说以暴露他们的凶残和丑恶，即使作者自己不怕'令尔自裁'，难道不为自己亲友的命运操心，愿写什么就写什么，愿意怎么写就怎么写吗？"[37]他的任务与兴趣就是对小说人物关系与清代社会性质两个方面进行对照分析。分析凤姐的同时，又分析雍正。至于凤姐是不是雍正，他不轻下断语，而交给读者去完成。这种学术倾向为《红楼梦》的诠释提供了一个社会学的维度。

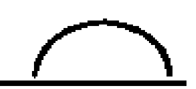
《论凤姐》的前三章，可视为全书的总纲，它们集中表达了王朝闻对《红楼梦》的思想深度和艺术水平、创作方法和倾向性的总的观点。第一章"缘起"除道及该书的目的外，还点明《红楼梦》的现实主义和反封建性质。在第二、第三章，王朝闻集中讨论了作家曹雪芹对待其笔下人物王熙凤的态度，即曹雪芹对王熙凤究竟是爱还是恨。这个"作家对待笔下人物的态度"问题，也即作家的倾向性的问题，乃是现实主义命题中的应有之义。不讨论这一问题，现实主义命题便是残缺不全的。然而，这一问题却又是多少有点冒险意味的问题。如何判断曹雪芹对待王熙

凤的态度呢？首先从凤姐与“下人”的关系去看，“例如凤姐对待‘下人’的情节，既生动又真实地再现了压迫者与被压迫者的阶级关系，也暗示了作者同情的是那一方。”[38]这是一种典型的社会学表达方式。它是一种主观（读者、评论家）与客观（小说情节）的统一、“从小说里分析……”与“向小说里标示……”的统一、点（点明）与染（渲染、引申）的统一、对比与过渡的统一的一种表达方式。从小说的客观描写看，它的确以不少篇幅描写了王熙凤与“下人”的关系，从这些描写中，的确可以看出曹雪芹的同情是倾向于“下人”一边的，他的否定是落在王熙凤头上的，而王熙凤与“下人”的关系，从我们今天的阶级观点看，的确属于不同的阶级，是压迫阶级与被压迫阶级的关系。然而，曹雪芹究竟是从类的、阶级属性的、普遍性的意义上去表现王熙凤的残忍、毒辣和对下人的迫害的，抑或是从个例的、道德属性的（如忠、奸、善、恶等）、个别性的意义上去表现？这实在是不可轻下断语的。我们很难找出可以支持后者的证据。如果说，曹雪芹把凤姐与“下人”的关系当作阶级关系去表现，也即以阶级意识去表现这种关系，那么，这种阶级意识并没有贯彻在整部小说的所有人物关系上，例如贾政的形象就令人费解。

“写什么”，这是存在于小说里的；“怎么写”，这却是诠释者的个人理解的产物，这种理解受诠释循环的制约。

二　悲剧与历史的统一

对于《红楼梦》的悲剧性质，人们往往喜欢“一言以蔽之”，如对于《红楼梦》关于“千红一窟（哭）”、“万艳同杯（悲）”的描写，人们喜欢笼统地称为“大观园的悲剧”、“十二钗的悲剧”；对于《红



楼梦》关于家族衰亡的悲剧的描写，人们笼统地称之为“家族悲剧”。实际上，《红楼梦》虽然写了众女儿一样的结局——悲剧结局，但是，它对每一个少女的悲剧的成因和性质则大有区别。悲剧的根源不在于她们的性别，不是因为她们是女人，悲剧的根源在于贾府里各种错综复杂、有机联结的矛盾冲突以及众女儿的现实处境、利益考虑、价值选择等与贾府各种矛盾的冲突。对于“家族悲剧”的理解也应如此，贾政、王夫人的悲剧的性质不同于王熙凤、贾探春的悲剧，探春与惜春、宝钗与探春、妙玉与黛玉、黛玉与晴雯，她们的悲剧性质又各不相同。用所有这些形形色色的悲剧中的任何一种去指称整部《红楼梦》的悲剧性质，这是不妥当的。

《红楼梦》的悲剧可以从三个层面去考察：贾府的悲剧、大观园的悲剧和贾宝玉的悲剧。这三层悲剧的性质不尽相同，它们一起所形成的悲剧意蕴表明了悲剧的普遍性质。

《红楼梦》写了一个大家族由盛而衰的悲剧故事。这个大家族的悲剧的成因在于后继无人的趋势、与对这种趋势的力挽狂澜的企图以及最终的徒劳无益。这个家族悲剧的阴影笼罩着《红楼梦》里所有的悲剧。

《红楼梦》里宝黛的悲剧、十二钗的悲剧，因为其主人公大多具有真、善或美的素质而成为悲剧主人公。但是贾府的实权阶层最终的衰败也具有悲剧性质吗？这实际上关系到一种社会现象、社会制度的历史命运和价值的问题。也即是，悲剧与历史的统一的问题。从悲剧与历史的同一看，没落阶级、没落制度的毁灭也具有悲剧性。在这方面，黑格尔曾提出一些重要的观点，他的悲剧观是他的历史观的重要组成部分。在黑格尔的哲学里，历史辩证发展的观点是其重要内容与特点。马克思、恩格斯在

《反杜林论》里说:"黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程,即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中,并企图揭示这种运动和发展的内在联系。"黑格尔的辩证法强调事物本身的内在矛盾以及这种内在矛盾对事物发展的推动作用,而事物的发展过程则是一个正、反、合的"否定的否定"的过程。他的辩证法否定了静止不变的观点,提出了矛盾、发展的观点。在他的历史辩证发展的思想中,与悲剧理论有直接关系的是以下两个观点:一、他认为"凡是现实的都是合理的,凡是合理的都是现实的";二、他认为世界历史的发展是由低级社会形态向高级社会形态上升。在《法哲学原理》一书的"序言"中,黑格尔说:"凡是合理的都是现实的;凡是现实的都是合理的。"任何合理的事物都必然要成为现实,都具有存在的必然性;"任何不合理的事物,即因其不合理,便不得认作现实"[39],而从发展变化的眼光看,具有存在必然性、合理性的现实,最终也必然会失去其存在的合理性,成为不合理的东西。结合黑格尔的社会形态进化的观点,黑格尔就提出了一个对于世界历史发展的诠释模式:即世界历史发展是由低级社会形态向高级社会形态进化,而每一社会形态都经历了从不合理到合理,又从合理再走向不合理的过程。在前一个"不合理"中,新生的社会力量相对于现存的社会制度来说,是不合理的,其斗争往往因其力量的弱小而失败;然后,这种新生的社会力量因其存在的必然性而必然变成为合理的社会形态;最后,这种社会形态因丧失其存在的必然性而走向没落、衰亡,成为不合理的社会制度。这样,对于任何一个社会形态、制度来说,其新生时期的"不合理"和最终的不合理,都是充满悲剧性的。马克思、恩格斯的悲剧观是对黑格尔悲剧观的扬弃。对于

前一个不合理的悲剧，马克思指出其性质是“历史必然的要求与这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”；而对于后一个不合理，当强调其腐朽性的时候，马克思称之为“笑剧”：“黑格尔在某个地方说过，一切伟大的世界历史事变和人物，可以说都出现两次。他忘记补充一点：第一次是作为悲剧出现，第二次是作为笑剧出现。”[40]当强调后一种不合理对自身价值的自信的时候，马克思则称之为悲剧性：“当旧制度是自古以来就存在着的世界权力，而自由反倒是个别人忽然想到的思想，——换句话说，当旧制度自身相信而且也应当相信自己是合理的时候，旧制度的历史就是悲剧性的。当 ancien regime 作为现存的世界制度同刚刚产生的世界进行斗争的时候，这个 ancien regime 所犯的就不是个人的谬误，而是世界历史的谬误，因而它的灭亡就是悲剧性的。”[41]

人类社会从原始社会进入阶级社会，在这过程中，社会关系发生了重大的裂变，代表着不同的经济利益的阶级产生了，阶级对立出现了，体力劳动与脑力劳动、城市与农村的对立产生了。这就造成了人类的整体人性的内在分裂。这种内在分裂是人的悲剧性存在的一个重要内涵，也是悲剧与历史的本质联系的一个重要的现实基础。而且，在马克思主义看来，历史不过是追求着自己目的的人的活动而已，而人类由于社会裂变而造成了人性的内在分裂，因而分属不同阶级、集团的人的目的是不能一致的，这样，历史的必然性就呈现为由各种互相交错的意志所构成的历史合力。这个历史合力与每一个人的目标的不相一致造成了异化现象，由人所创造的物反而成为人的异己力量。异化现象乃是人的悲剧性存在的又一特征。

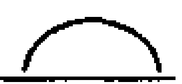
二十世纪中叶以来，中国的悲剧理论大多集中在前一个不

合理上，不管是现实主义美学，还是主体性哲学——美学，都把新兴的、通向未来的人性要求和历史趋势的悲剧性命运作了肯定。然而，对于中国古典作家作品的评价，后一个“不合理”的悲剧必须得到同等程度的注意。对于《红楼梦》来说，尤其如此。

从悲剧与历史的本质联系上，去诠释《红楼梦》的悲剧意蕴，我们就可以注意到《红楼梦》的丰富的悲剧内涵。从社会存在的内在分裂，我们会注意到阶级斗争命题；从“历史的必然要求与这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”，我们可以注意到《红楼梦》的“个性解放”（或适性逍遥）的历史困境；而从异化的角度看，这种悲剧性在《红楼梦》里更为普遍，这一角度通向主体超越之维。

如果说，主体性哲学之重视悲剧，是旨在强调悲剧与存在体验、价值体验的同一，那么，马克思主义哲学之重视悲剧，则是旨在强调悲剧与历史的同一，而这一“历史不过是追求着自己目的的人的活动而已”[42]，于是，马克思主义的悲剧诠释就建筑在历史发展、社会关系、经济关系的分析的基础上。

悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看。对于贾宝玉来说，贾府有其价值，这里提供给他“锦衣纨袴”、“饫甘餍肥”的生活，提供一个大观园让他可以在其间一厢情愿地过其艺术人生；这里有他的亲人、亲戚、朋友、情人。在物质上，他依赖于贾府，在感情上，他并不希望这个家族衰败下去。在他看来，贾府的负价值主要在于它的统治人物（以贾政、王夫人为代表）强迫他读他不愿意读的八股文章、走他不愿意走的中举当官的人生道路、应酬他不愿意应酬的官场俗套。他对这个家族是既爱又叛逆的。所以他对于贾府的衰败并不觉得是“活该”、“罪有应得”、“不配有更好的命运”、“尔曹身与名俱灭，不废江河万古流”……而是



觉得可悲可叹。脂砚斋的批语多处点明了这一点。在第二回正文"谁知这钟鸣鼎食之家,翰墨诗书之族,如今的儿孙,竟一代不如一代了"处眉批:"文是极好之文,理是必有之理,话则极痛极悲之话。"(甲戌本。重点号为引者所加)贾府的一代不如一代、后继无人的危机在作者心里触发的是极度悲痛的情感,悲痛建基于作者对这个家族的爱与怜悯之上。在第三回正文"我有一个孽根祸胎"处,脂砚斋批道:"四字是血泪盈面,不得已无奈何而下四字,是作者痛哭。"(甲戌本)在第五回正文"子孙虽多,竟无一个可以继业者"处,脂批:"这是作者真正一把眼泪。"(甲戌本)而第十三回正文"只觉心中似戳了一刀的,不忍哇的一声,直奔出一口血来",脂批更是明白点出贾宝玉也有希望贾府中兴、持久下去的宿愿,脂批说:"宝玉早已看定可继家务者,可卿也,今闻死了,大失所望。"(甲戌本)对于这个家族的命运,林黛玉也持一种同情的态度、立场,第六十二回写探春的改革之后有宝黛这样一段对话:

> 宝玉道:"你不知道呢。你病着时,他干了好几件事。这园子也分了人管,如今多掐一草也不能了。又蠲了几件事,单我和凤姐姐作筏子禁别人。最是心里有算计的人,岂只乖而已。"黛玉道:"要这样才好,咱们家里也太花费了。我虽不管事,心里每常闲了,替你们一算计,出的多进的少,如今若不省俭,必致后手不接。"宝玉笑道:"凭他怎么后手不接,也短不了咱们两个人的。"

黛玉承认,她虽然行动上不管家,但她心里与探春往一处想。

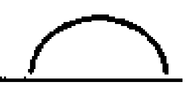
而脂砚斋本人,据说是作者的长辈,也有这种家族感情以及



对家族颓败的哀痛。在第十三回正文“若应了那句‘树倒猢狲散’的俗语”处，脂砚斋眉批：“树倒猢狲散之语余(庚辰墨笔点去，改作“今”)犹在耳，屈指三十五年矣，哀哉伤哉，宁不痛杀。”(甲戌本、庚辰本)

上引脂批，除了第十三回那条“宝玉早已看定……”批语没有在小说的情节上得到支持之外，其他的都符合《红楼梦》的叙述态度。作者与贾宝玉对贾府这个大家族的爱与怜悯的感情成为这个家族衰败的悲剧性的基础。

另外，美学的悲剧观更强调“悲剧”范畴不等同于日常生活中的“悲剧”一词。在日常生活中，某某人意外遇车祸而死亡，被称为悲剧，而美学中的悲剧不仅强调生活中的不幸或毁灭，不仅强调不幸者对不幸或毁灭所表现出来的抵抗的顽强意志力，而且强调抵抗的最终无效，显示出历史的必然性。张太医论病细穷源，说：“大奶奶是个心性高强聪明不过的人；聪明忒过，则不如意事常有；不如意事常有，则思虑太过。此病是忧虑伤脾，肝木忒旺，经血所以不能按时而至。”[43]这是对于家族颓败的忧患、操劳所致，也是对于家族颓败的必然趋势的顽强而又无望的抗争。《红楼梦》第十回还只是通过张太医之口，侧笔写出秦可卿的悲剧性格。而王熙凤也确实在一定程度上沿这条路走下去，然而，《红楼梦》的作者冷峻地展示了贾府颓败的必然趋势，在这种巨大的必然性面前，王熙凤的聪明无济于事：“机关算尽太聪明，反算了卿卿性命。生前心已碎，死后性空灵。家富人宁，终有个家亡人散各奔腾。枉费了，意悬悬半世心；好一似，荡悠悠三更梦。忽喇喇似大厦倾，昏惨惨似灯将尽。呀！一场欢喜忽悲辛。叹人世，终难定！”[44]贾府的必然衰败、秦可卿、王熙凤的机关算尽、力挽狂澜、最终的“家亡人散各奔腾”，所有这



些因素构成了《红楼梦》家族衰亡的悲剧性质。

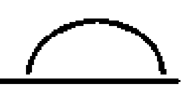
贾府后继无人的危机是《红楼梦》从一开始就一直强调的。作者在第二回就借冷子兴之口点出："如今生齿日繁，事务日盛，主仆上下，安富尊荣者尽多，运筹谋画者无一；其日用排场费用，又不能将就省俭，如今外面的架子虽未甚倒，内囊却也尽上来了。这还是小事。更有一件大事：谁知这样钟鸣鼎食之家，翰墨诗书之族，如今的儿孙，竟一代不如一代了！"[45]如此看来，贾府颓败已成必然。而贾府里第一个感受到这种悲凉之雾的是宁国府的秦可卿。秦可卿的致病与死亡，乃是贾府病入膏肓的象征。秦可卿卧床不起，张太医诊断道："大奶奶这个症候，可是那众位耽搁了。要在初次行经的日期就用药治起来，不但断无今日之患，而且此时已全愈了。如今既是把病耽误到这个地位，也是应有此灾。"[46]贾府何尝不如此，冷子兴已道得一针见血。至第十三回"秦可卿死封龙禁尉"，秦可卿来到王熙凤的梦中，临别赠言，向王熙凤嘱托一件事以了心愿。她先向王熙凤描画了贾府大势："如今我们家赫赫扬扬，已将百载，一日倘或乐极悲生，若应了那句'树倒猢狲散'的俗语，岂不虚称了一世的诗书旧族了！"她想力挽狂澜，但命将归阴，便把此重任转交王熙凤："但如今能于荣时筹画下将来衰时的世业，亦可谓常保永全了……目今祖茔虽四时祭祀，只是无一定的钱粮；第二，家塾虽立，无一定的供给。依我想来，如今盛时固不缺祭祀供给，但将来败落之时，此二项有何出处？莫若依我定见，趁今日富贵，将祖茔附近多置田庄房舍地亩，以备祭祀供给之费皆出自此处，将家塾亦设于此。合同族中长幼，大家定了则例，日后按房掌管这一年的地亩、钱粮、祭祀、供给之事。如此周流，又无争竞，亦不有典卖诸弊。便是有了罪，凡物可入官，这祭祀产业连官也不入的。便败

落下来，子孙回家读书务农，也有个退步，祭祀又可永继。若目今以为荣华不绝，不思后日，终非长策。"还有上引的第五回正文"子孙虽多，竟无一个可以继业者"。这些地方，都一再表明作者对于家族后继无人的担心。

而小说的情节也展示了这种"后继无人"的趋势以及贾政、王夫人、秦可卿、王熙凤、贾探春、薛宝钗、花袭人等面对这种趋势企图力挽狂澜的顽强意志。这种面对不幸命运的顽强意志也是家族悲剧性的一个重要基础。

最早清醒意识到并企图摆脱这种后继无人的危机的，就是人已作古的宁荣二公。小说第五回警幻仙姑将其妹兼美配与梦中宝玉，这是因为她"偶遇宁荣二公之灵，嘱吾云：'吾家自国朝定鼎以来，功名奕世，富贵传流，虽历百年，奈运终数尽，不可挽回者。故遗之子孙虽多，竟无可以继业。其中惟嫡孙宝玉一人，禀性乖张，生情怪谲，虽聪明灵慧，略可望成，无奈吾家运数合终，恐无人规引入正。幸仙姑偶来，万望先以情欲声色等事警其痴顽，或能使彼跳出迷人圈子，然后入于正路，亦吾兄弟之幸矣。'""今既遇令祖宁荣二公剖腹深嘱，吾不忍君独为我闺阁增光，见弃于世道"，以使宝玉"领略此仙闺幻境之风光尚如此，何况尘境之情景哉？而今后万万解释，改悟前情，留意于孔孟之间，委身于经济之道。"看来，宁荣二公把贾宝玉当成继承贾府大业的唯一候选人。在太虚幻境，贾宝玉便第一次接受继业的警劝。

在现实生活中，贾政是正面的、居高临下地执行继业警劝职责最卖力的人，这种卖力在笞挞宝玉一事上表现得淋漓尽致。而王夫人虽溺爱宝玉，但希望宝玉继业之紧迫感却不少于贾政。与贾政不同的是，她这种继业紧迫感集中表现在贾宝玉的配偶



问题上。要继业就必须读书、中举、做官，所以，凡是能劝宝玉读书、劝宝玉留心于仕途经济者，王夫人即深信并深爱之，她对于袭人、宝钗的态度，可以看出这一点，而妨碍宝玉留心于仕途经济者，王夫人则深恶并深恨之，这在她对于黛玉、晴雯、金钏的态度上表现出来。而薛宝钗、史湘云、贾探春、花袭人，都曾劝过宝玉走仕途经济的道路。

贾宝玉之所以不愿意继业，其社会历史原因何在，《红楼梦》没有作正面表现。只是从他的一些言论，我们可以得知，他对当时社会的政治实践、教育实践与儒家的理想政治、理想道德的设计背道而驰、本末倒置的状况深为不满。所以他宁愿沉迷在闺阁之中而不愿谈仕途经济、不愿做贾府的继业者。在后四十回中，他虽然中了个举人，但是，出家的行为使得贾政、王夫人等的继业希望最终化为泡影。贾府这个大家族确确实实后继无人了。

继业希望彻底破灭。那么，维持钟鸣鼎食的水平、争取中兴气象的想法、或者下而取其次——推迟衰败的时间，储备衰败时物质生活之需的想法，则是值得一试的。这方面，小说先有秦可卿的多置祭祀产业的深谋远虑，接着有王熙凤主管荣国府、协理宁国府，后来有“敏探春兴利除宿弊、识宝钗小惠成大体”，但结局又如何呢？秦可卿早已淫丧天香楼；薛宝钗虽有“停机德”，最终则是“雪里埋”；贾探春虽然“才自精明志自高”，但是“生于末世运偏消”，最终是“千里东风一梦遥”；王熙凤之才则更是“男人万不及一”，但最终却“哭向金陵事更哀”。对于贾府颓败之势，她们回天无力，她们无法改变贾府悲剧的必然性，实质上，她们自身已内在于贾府悲剧的必然性之中。

贾府大家族的衰败过程是这样展示的：一方面，贾政等对作

为继业的唯一候选人贾宝玉由希望到失望到绝望;既然贾宝玉最终悬崖撒手,贾府也就只有"自然死亡"的命运了,(至于后四十回贾兰的中举,纯属狗尾续貂,它与第五回宁荣二公的亡灵所说的"其中惟嫡孙宝玉一人"的说法相矛盾,在宝玉之外又安排另一个继业候选人来,至于"沐皇恩贾家延世泽"的情节则是对贾府家族悲剧的消解,就如出家是对于贾宝玉主体悲剧体验的消解一样);另一方面,则是秦可卿、王熙凤、贾探春、薛宝钗等人的力挽狂澜的最终徒劳。这两方面的悲剧趋势构成了贾府衰败过程的主要内容。

这两个方面的悲剧趋势几乎涵盖了《红楼梦》的所有人物与情节。围绕着贾府继业的问题,一方面,有贾政、王夫人、赵姨娘、贾环与贾宝玉的冲突,有薛宝钗、史湘云、花袭人与贾宝玉的侧面冲突;另一方面,林黛玉在厌恶立身扬名、崇尚适性消遥、率真自洁等方面,与贾宝玉为志同道合者,而这一点又是他们的爱情的独特深挚的基础,这样,在贾府继业问题上林黛玉扮演了拖后腿的角色。于是就有王夫人厌恶黛玉、弃黛取钗的态度;而在性情上近似黛玉的晴雯、行为上亲近宝玉的金钏,也被王夫人以最严厉的手段予以惩处,落得个悲剧的结局;这其间,又有袭人因晴雯与宝玉的亲近而蓄意进谗言[47];而在这过程中,黛玉、晴雯表现出来的悲剧性格充分显示了悲剧的抗争性和超越性,这种主体价值悲剧与贾府的家族悲剧交织在一起。围绕着"女强人"们的力挽狂澜之最终徒劳的悲剧趋势,《红楼梦》写了贾府上层的权力之争、贾府上上下下的明争暗斗。围绕着王熙凤的理家,小说写了她的权力欲、物欲的疯狂膨胀,如"弄权铁槛寺"一段;而薛宝钗的出现,她的德、才、貌俱全,使得王夫人把她当成贾宝玉配偶的最合适人选。"金玉良缘"受到贾府实权人物的



认可。这样，随着贾宝玉继业者身份的确立，将作为宝二奶奶的薛宝钗自然就成为贾府的管家而取代王熙凤的地位。这对于王熙凤来说是不能容忍的。所以她承认“木石前盟”。于是，就有王熙凤与薛宝钗的矛盾。但是，对于王夫人来说，拆散“金玉良缘”既破坏着贾宝玉作为家族继业者的成长，又使权力旁落（对于王夫人来说，王熙凤的侄女身份当然不如贾宝玉的儿子身份和薛宝钗的儿媳身份来得更为亲近）。于是，就有王夫人与王熙凤的矛盾，就有抄检大观园事件的发生，最终有王熙凤“哭向金陵事更哀”的悲剧结局[48]。这一事件的发生终于成为贾府由盛而衰的重大转折，庚辰本第七十七回脂批：“若无此一番更变，不独终无散场之局，且亦大不近乎情理。”在王熙凤与薛宝钗、王熙凤与王夫人的冲突中，权力之争与继业问题与婚姻问题纠缠在一起；而作为“金玉良缘”的对立面的“木石前盟”，宝黛爱情不可避免地被卷入其中。在这过程中，宝黛一如既往地表现出主体超越的悲剧性格。这样，贾宝玉的主体价值体验与主体性悲剧则与贾府的衰败趋势息息相关（见第五章）。

《红楼梦》是一部大悲剧，大悲剧中包含了大大小小、面目各异、性质有别的悲剧。每一个悲剧主体又是处在特定的现实关系的联结点上；反过来说，每一个人的悲剧都是由其价值选择与现实关系的复杂微妙关系造成的。这是《红楼梦》的悲剧整体的有机结构。曹雪芹不一定有悲剧与历史同一的明确意识，但是，他在营造《红楼梦》的悲剧结构的时候，显然是把悲剧命运与人的历史存在统一起来。

三 主题多义性与接受美学

1. 创作倾向与本旨还原

曹雪芹曾非常痛苦地向读者提出了一个挑战：

都云作者痴，谁解其中味？

谁能解呢？谁能领悟、体味出曹雪芹寄寓在文字背后的微言大义呢？如果“六经注我”的相对主义是合法的，那么，曹雪芹的这个挑战就不攻自破，毫无意义。显然，曹雪芹这里的“味”，他自以为是一个客观存在的意蕴。于是，读者们纷纷应战，以各种方式试图解开曹雪芹所设下的不解之谜。

脂砚斋，作为一位权威的评点者，在《石头记》的字里行间多次标出这部小说的“本旨”所在之处。如，在甲戌本《脂砚斋重评石头记》的“凡例”中，有“此回中凡用梦幻等字是提醒阅者眼目，亦是此书立意本旨”一句，有“开卷即云：‘风尘怀闺秀，’则知作者本意原为记述当日闺友闺情，并非怨世骂时之书矣。虽一时有涉于世态，然亦不得不叙者，但非其本旨耳。阅者切记之”一句，第二回回前批有“此回亦非正文本旨……”一句。“梦幻”并非就是“本旨”，对于“本旨”，不仅曹雪芹写得隐晦，脂砚斋也评得讳莫如深。

《红楼梦》的本旨隐藏得这么深，那句“谁解其中味”的话的确是事出有因。在对于《红楼梦》的主题的理解上，曾出现了鲁迅所说的“单是命意，就因读者的眼光而有种种”的情况。有人把这种现象概括为主题的多义性。对于这种主题多义性现象，

可以从两个方面去解释它。从客观方面看，小说本身具有含蓄的艺术风格。周策纵先生曾从小说的观察点（Point - of - view）去分析《红楼梦》的复杂叙事结构。在《〈红楼梦〉"本旨"试说》中，他说："一般小说的作者所能设想的观察点不外于五六种：有血有肉的一个或数个实际上写成那小说的作者，背后的或隐藏着的抽象作者，故事叙述者，小说中的人物，假定的一般抽象读者、各时各地个别的有血肉的读者。《红楼梦》对这种观察点都或多或少，或明或暗有些照顾。"第一回开头的"列位看官……"这是对读者观察点来说的；第八回的"使观者大废眼光……"是对实际血肉读者的关心体贴；而《红楼梦》在处理观察点方面的一个更复杂的安排，则是"对故事叙述者、背后作者，和实际血肉作者三者的交互微妙处理"。这种微妙处理"易于推个性为共性，把个人经验推广成普遍经验，把事实化成想象，也就是把本可写成自传的写成自传性的小说，或本可作为历史的做成了文学。"

观察点（Point - of - view ）理论的引入，是建立在对于《红楼梦》作者的这样一种看法的基础上的，即《红楼梦》的作者是曹雪芹，而小说里的作者、叙述者、贾宝玉等乃是作者的几种不同化身而已，这即所谓的"烟云模糊"法。周策纵在这个基础上引入观察点理论，并不是要探讨《红楼梦》的叙事模式，而是以此为依据，指出这些不同的观察点所表露的意向都可以作为探讨《红楼梦》本旨的直接的、真实的证据。

"本旨"一词，原见于甲戌本《脂砚斋重评石头记》的"凡例"，也见于第一回的夹批和第二回的回批，以及庚辰本第一回的正文等处。它是脂砚斋的习惯用语。实际上，正是这位脂砚斋，把"本旨"等经学范畴带进了《红楼梦》的阅读、研究中。所谓"本

旨”，就是指作家创作《红楼梦》时的原本意旨、主观命意。

从《红楼梦》的第一回（甲戌本的“凡例”）中的“作者自云”一段，周策纵得出结论：“不论如何，这里作者自己承认这小说是本于亲身的经历，他写作的动机和‘本意’是自己告罪和‘纪述当日闺友闺情，’并用来‘悦人之耳目，’这三点我们不能不肯定。”

脂砚斋在“无材可去补苍天”旁边批道：“书之本旨”，在甲戌本独有的那四百多字里的“万境归空”旁边又批道：“四句乃一部之总纲”。所以《红楼梦》的主旨就包含“色”与“空”两大要素。这实际上就是其他学者所说的情感与理智、入世与出世、色与空之间的拉锯战。至于这种彷徨于色与空之间的具体内涵，则又各人有各人的说法。

“本旨”是一个经学概念。索隐派、考证派、“斗争论”者都曾探求过《红楼梦》的创作意图、发掘过《红楼梦》的“本旨”。从作家与生活的关系来看，自传说与索隐派、“封建社会阶级斗争论”者有一个共同点：即承认作品是对生活的反映，所以了解生活就可以更好地理解作品。不同的是，考证派的反映有实录的意味，它所追求的是证明实有其事或实无其事（即证实和证伪）；索隐派则认为《红楼梦》并不是反映作家自身（和家族）的生活、经历，而是某段历史的实录的伪装形式（即影射）；“封建社会阶级斗争论”者则认为《红楼梦》以其艺术完整性而获得了典型意义，它认为不能在实录的狭隘天地里理解《红楼梦》，而应在本质概括的典型性上理解《红楼梦》，《红楼梦》必然有作家及其时代的生活影子，但它把封建社会的阶级对立本质揭示出来。

然而，曹雪芹是不是自觉地运用这些范畴去构思其《红楼梦》的呢？他的倾向性如何呢？应该注意到，对《红楼梦》作者的倾向性的理解并不是一个事实还原的问题，而是一个意义诠释



的问题。作家对待人物的态度的唯一证据便是作品，是小说的情节、场面、人物的言行等等。在传统经学那里，作家的倾向性是小说的微言大义之一。作为古典写实手法，它追求的是“实录”式的真实，但在这个真实记录的过程中又表达了作家的思想、感情，寄寓了作家的倾向性。传统史学中“皮里阳秋”的手法强调的是在实录的过程中，传达作者的道德褒贬（倾向性）。如何在文本中实现倾向性与真实性的统一，这是中国传统史学中一个至关重要的纲领性的问题（尽管在理论上传统史学更强调实录），也是写实文学、现实主义文学创作中至关重要的问题。在写实文学中探求“作家态度”，实际上就是一个文学的倾向性与真实性的统一问题。从文学作品的具体叙述中去判断其真实性，也许是靠一个经验判断即可完成，这样的“真实性”即是文学叙述与读者经验的相符程度。但是，如何从文本的叙述中追溯作家的倾向性，这却不是一个直截了当的问题。实际上，这涉及到文学创作与文学欣赏两个维度的不同性质。

关于现实主义文学与作家倾向性的关系问题，恩格斯提出了一个曾被中国现实主义文艺和文艺理论奉为经典的观点：“倾向应当从场面和情节中自然而然流露出来，而不应当特别把它指点出来。”恩格斯的这段话是针对文艺创作上的标语口号式的创作倾向而提出的，是立足于文学与科学的区别而立论的。用写标语、呼口号来表达自己的思想感情，这当然够不上文学，无产阶级作家的思想、观点、感情是有价值的，但当作家运用文学去表现其思想感情（倾向性）时，他“不应当特别把它指点出来”，而应当通过客观地安排场面、情节，从而自然而然地表达。否则的话，即是违背文学的本性。

恩格斯的这段话指的是文学创作中作家倾向性的最具感染

力的表达方式，而不是限定倾向性与场面、情节的逻辑关系。详而言之，倾向与场面、情节是不是一种一一对应的关系？恩格斯的这段话能否倒过来表述为：从文本的场面和情节可以逆推、还原出作家的倾向性呢？这显然不是恩格斯的意思，这已经涉及到文学欣赏、文学接受的维度了。

文学创作是作家与作品的关系，是作家如何把自己的思想、感情熔铸在场面、情节、人物之中的问题。文学欣赏却是一个读者与作品的关系问题。作家把倾向性熔铸为文字，文字（文本）便成为联结作家的历史时刻与读者的历史时刻的纽带，于是，读者对文字（文本）的解读，便进入了诠释学的领域。文字可以写出事实，写出一个可言说的世界，但是，当文字涉及意义世界的时候，文本就成为一个隐喻、象征实体，文字的隐喻性质将作家的"本意"、倾向性带进了诠释的传统中，带进了文化的语境中，带进了那个著名的诠释学循环之中。读者阅读小说、阅读文字（场面、情节、人物都是由文字堆砌而成的），进入了文字的世界，也即是带着自身的全部历史性进入了传统和文化之中，他已不可能找到返回作者本意的归家之路。他自以为他已真切地望见作家的倾向性，然而，这个倾向性已浸透着他自身的个人理解、个人知觉方式。他自以为把握到作家倾向性这个客观存在，而实际上，这种把握客观的活动却是要靠他的主观经验去完成的。

曹雪芹说："至若离合悲欢，兴衰际遇，则又追踪蹑迹，不敢稍加穿凿。"这则宣言是什么意思呢？在胡适、俞平伯看来，这则宣言表达了曹雪芹的自叙的动机，表明《红楼梦》是一部"实录"的书，运用的方法是"自然主义的"；而在王朝闻看来，"曹雪芹关于文艺创作的主张，既是坚持现实主义的主张，也是坚持独创性的主张……"[49]胡、俞认为是自然主义，而王则认为是现实主

义，关键在对于曹雪芹的真实的理解上。王朝闻认为，曹雪芹提出这则宣言，“这是为了与‘反失其真’的佳人才子等书唱对台戏，以维护艺术真实地反映生活的主张。”什么叫做真实，在“典型论”看来，文艺真实是生活的本质真实的反映。这实际上已经涉及到如何理解生活的“本质”、文学作品的“意蕴”等不可言说的命题了。

场面、情节与倾向性之间是一个理解循环，仅关心一个场面或一段情节，所得出的不是曹雪芹的倾向性，而是鲁迅所说的“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”[50]只有理解整体、理解了作家的倾向性之后才能理解场面、情节，而对倾向性的理解又有赖于对各个场面、情节之间的关系的整体理解。

我们承认作家本旨隐藏在小说的内在结构之中，但有谁能还原这个本旨呢？当作者在创作时，他不能担保他的创作意图能否实现在作品里。这一点，余英时曾联系作家的创作经验指出：“有时甚至作者自己的供证也未必能使读者满意。诗人事后追述写诗的原意往往也不免迷失。因为创作时的经验早已一去不复返，诗人本人与一般读者之间的区别也不过百步与五十步而已。传说十九世纪英国大诗人勃朗宁（Robert Browning）就承认不懂自己所写的诗，不是没有道理的。”一旦作品完成，进入阅读系统之中，语言的隐喻性形成了巨大的意义生成能力，作者的本旨就如泥牛入海，再也没有重新找回的机会了。他说：“那末，文学作品的本意是不是永远无法推求了呢？是又不然。作者的本意大体仍可从作品本身中去寻找，这是最可靠的根据。因此所谓对于‘本意’的研究，即在研究整个的作品以通向作品的‘全部意义’。新‘典范’所谓发掘《红楼梦》作者的本意，其确

切的涵义便是如此。”

这里，我更乐意接受美国当代著名文论家赫施(Eric Donald Hirsch)在《解释的有效性》一书中所提出的观点：文本的含义是封闭的，它客观存在于作品之中；文本的意义是生成的，它要由读者去完成。《红楼梦》的“本旨”客观存在于小说里，读者可以接近它，但它却是任何理解所无法达到的，读者的理解所能达到的是《红楼梦》的意义阈，这个“意义”是读者的主观与小说的客观统一的产物。《红楼梦》的“本旨”是客观的，但又是不可还原的。正因为如此，由一群抱着“本旨还原”的相同意图的读者去阅读《红楼梦》，寻求其本旨，得出的结论是多种多样、因人而异的。当人们恪守着本旨客观性去对各种各样的结论进行反思的时候，人们得出这样的看法：《红楼梦》的主题具有多义性。即，《红楼梦》的含蕴是客观的，又是无穷无尽的，每一个读者只能达到其意蕴的一个或多个方面，但不能穷尽全部。当然，谁也不能断言，要由多少人、多少代人用多少年、多少世纪，才能把《红楼梦》的客观意蕴穷尽。

2. 接受美学

那么，从《红楼梦》的意义生成去理解其主题多义性，又如何呢？这就自然而然地引进了当代解释学和接受美学。

接受美学的被引入《红楼梦》研究中，其重要原因，一方面是出于对以往极左思潮的反拨，对个体主体性的尊重，另一方面是对于还原作家本意、小说本旨的绝望，进而转为对于各种不同的阅读方法的认可。《红楼梦》的本旨是什么？这是令历来的诠释者深感棘手的问题，也是作家很想让人明了又担心谁也不能明了的问题。关于《红楼梦》的本旨或本意，究竟应该如何去把握？

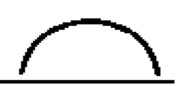


对红学史上的所有《红楼梦》阅读(研究)现象,我们可以作接受美学上的理解、解释,也即以接受美学理论去理解、解释"因读者的眼光而有种种"的阅读现象是如何形成的。读者因其前理解而形成特定的期待视野,因而见仁见智的现象也是非常正常的。然而,这并不意味着这些在接受美学理论上解释得通的阅读行为都是审美的接受。"经学家看见《易》",经学家的职业训练和兴趣形成了他那富于经学内容的期待视野,《红楼梦》里那些与《易》有关的描写便首先引起经学家的关注,与其期待视野相融合。这似乎在接受美学理论上解释得通,但对于《红楼梦》这部作品来说,这种阅读行为显然不能算是审美上的接受。

有些学者以接受美学理论去解释有关《红楼梦》的阅读现象的社会和个人原因,区分这些不同的阅读现象中哪一种是"正确的"接受方法,哪一种是"不正确的"接受方法。而"正确"与"不正确"的区分标准就是看一种阅读理解是否符合作家本意、作品本义,主观是否符合客观,其意旨还原是否具有准确性。这种对于接受方法的"正确的"和"不正确的"的区分,把西方的接受美学拉回到中国注经学的索解、考证作家本意、作品本义的传统之中。于是,"前理解"变成了"知人论世",理解的个体特征变成了"以意逆志",汉斯·罗伯特·尧斯变成了孟子,孟子成为中国接受美学的开山祖。鲁迅说:《红楼梦》"单是命意,就因读者的眼光而有种种:经学家看见《易》,道学家看见淫,才子看见缠绵,革命家看见排满,流言家看见宫闱秘事……"。实际上,如果鲁迅这段话可视为接受美学的话,那么,在《红楼梦》研究上第一位运用接受美学方法的学者却不是鲁迅,而是清代道光年间的诸联,他曾说过:"《石头记》一书,脍炙人口,而阅者各有所得:或爱其繁华富丽,或爱其缠绵悱恻,或爱其描写口吻一一逼肖,或爱随时

随地各有景象，或谓其一肚牢骚，或谓其盛衰循环提矇觉聩，或谓因色悟空回头见道，或谓章法句法本谓盲左腐迁。亦见浅见深，随人所近耳。”[51] 事实上，诸联、鲁迅的这些话只不过是提出文学阅读上的个体化特点，如果把这些当成接受美学，则中国文学理论史上、美学史上的接受美学观点俯拾即是。柳宗元说："美不自美，因人而彰。"[52] 苏轼说："横看成岭侧成峰，远近高低各不同。"俗语则有："萝卜韭菜，各有所爱。"古代的经学史则可以说是一部经书的接受史。在接受的个体化上，宋代经学尤为突出："宋人经学，其有不守陈认，自辟新术，非一家一派所得而囿者……凡兹所举，皆其著者：或折衷古训；或独抒别裁；或以议论相高；或以综比矜富；或陈往以讽今；或明体而达用。既异汉唐之诂训，复殊道学之义理。斯又宋学之变而不相统摄者也。"[53]西方接受美学在中国的备受青睐，关键在于"接受"二字，然而，西方接受美学有一个重要的哲学起点，即承认任何人都不可能复现、还原作者本意和文本本义。既然作者本意和文本本义谁也不能还原，那么研究的焦点便从"客观"转向了读者是如何理解作品的，以及不同理解的历史的和文化的依据，或者说转向读者是如何实现文本的意义的。

在西方接受美学进入中国的大门之前，中国的经学传统早已根深蒂固地稳扎在中国学者的思维方式和价值观念之中，所谓"诗无达诂"乃是学者的无可奈何的喟叹，它从没有成为宣扬阅读的个体化的旗帜。"达诂"的努力乃是历代学者所坚持不懈的。作家本者和文本本义成为学者们可望而不可及却越望而越想及的终极目标。在这种文化语境中，西方接受美学之进入中国，正经历了一种充满"自我相关性"的悖论的考验。"达诂"的价值观加上阅读的个体化就等于中国接受美学。"达诂"理想的

恪守，使中国接受美学重新回到西方接受美学的哲学前提上，这对于西方接受美学来说无疑是--个嘲讽。

有人把“文学批评的眼光从作品转向读者”视为接受美学，于是接受美学变成对各种读后感的批评，所以“一部红学史，就是《红楼梦》的接受史。”[54]如此说来，一切文学史的撰写、包括综述等都是接受美学。于是，脂批便是《红楼梦》离开作者而被读者接受的第一次影响的记录。而由于脂砚斋与作家有特殊关系（或亲或友），因而脂批所透露出的“作品的生活基础——家族盛衰兴亡的信息，作者的生平点滴、作者构思、创作、修改作品的情况等等”，都具有客观真实性。[55]由于脂批的接受记录透露出作家本意、作品本义及原貌，它被当成“准作品”。实际上，脂批已经被当成判断一切《红楼梦》阅读接受方法的正确与否的标准，因为它提供了“本旨还原”的“客观”标准。脂批的陈述句化解了《红楼梦》的隐喻性。这样，只要能参照脂批去阅读《红楼梦》，就可以基本正确地理解《红楼梦》了。而程高本《红楼梦》的付梓行世，“使《红楼梦》成了‘真假合一’的所谓‘完璧’。假作真时真亦假，是功是过，都要唯程、高是问了。续补后四十回，并篡改前八十回，这是程高作为读者对《红楼梦》另一种形式的‘美学接受’，这种‘接受反应’强烈到改变了原著的面貌，阉割了原著的精神，形成了另一种格局的《红楼梦》。”[56]“这是读者对作品何等彻底的‘完成’啊，真是‘接受美学’的绝妙特例。”“从此，曹雪芹原著《红楼梦》‘已死了大半个’，君临王座的是冒名顶替的篡位者。”[57]对于这个“篡位者”应如何评价呢？“对续书的是非得失，一言足以蔽之：从尊重曹雪芹原著基本格局基本精神说，程高续书应予以彻底否定；从实际产生的社会效果而言，程高续书对反对包办婚姻、争取恋爱自由这一长期的反封建任务

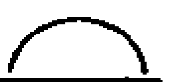
起过进步作用。"[58]依然是那个"是否符合本意本义原貌"的标准在起作用。

有了"是否符合本意本义原貌"这个标准之后，接受就有水平高低优劣、"实质性的审美接受"与"歪曲的审美接受"的区分褒贬了。在中国式的接受美学分析中，"本旨还原"就像一个幽灵，不管如何忽明忽暗、躲躲闪闪，却始终存在于视界之中。

《红楼梦》的"作者自云"和石头所记似乎在以一种特殊的方式向读者说话，然而，每一个读者都以其个人方式去阅读、理解"作者自云"和石头所记，乃至整部《红楼梦》都是需要诠释者依据前理解去进行理解、诠释的。所以诠释《红楼梦》美学，并不是要求首先克服历史距离，抛弃自身作为历史存在的个体性，一身清白地去融入《红楼梦》之中。《红楼梦》的本旨是任何人都无法还原的，因为任何诠释者自身的历史性是不能克服的。

当代哲学解释学认为，个人理解的前结构的存在，决定了原意、本旨还原的不可能，以当代解释学为哲学灵魂的接受美学的研究宗旨就是把阅读行为视为文本的意义实现、意义生成的过程，它旨在揭示在阅读行为中个人存在如何融化在理解、解释之中。以伽达默尔为代表的当代哲学解释学认为文本的含义是永远无法还原的，而西方当代的接受美学则是主要沿着伽达默尔所开辟的路子走下来的。那么，以作家本意、作品"本来含义"为依据去判定一种阅读是"正确"或"不正确"，这显然是以接受美学所要超越的对象作为接受美学的内核。

作者本意、文本本义虽不可还原，但它始终是各种主体诠释的前提与起点。小说含义是依附于特定的叙事结构(审美形式)的。虽然把握到这个叙事结构(审美形式)并不等于还原了小说本义，但是，如果离开小说的叙事结构(审美形式)，那么，其阅读



只能是随意的，相对主义的，也即是非审美的。鲁迅所说的经学家、流言家、革命家等，他们的阅读都离开了小说特定的叙事结构（审美形式），所以其阅读是随意的、非审美的。

一种阅读行为能否把握住《红楼梦》的审美形式，乃是它具有审美意义与否的判别标准。

马尔库塞曾经这样给"审美形式"作如下界定：

> 所谓"审美形式"是指把一种给定的内容（即现实的或历史的、个体的或社会的事实）变形为一个自足整体（如诗歌、戏剧、小说等）所得到的结果。有了审美形式，艺术作品就摆脱了现实的无尽的过程，获得了它本己的意味和真理。这种审美变形的实现，是通过语言、感知和理解的重组，以致于它们能使现实的本质在其现象中被揭示出来：人和自然被压抑了的潜能。因此，艺术作品在谴责现实的同时，再现着现实。[59]

实际上，这里说的就是康德的"第二自然"的观点。康德在论及"审美意象"时说：

> 我所说的审美的意象是指想象力所形成的一种形象显现，它能引人想到很多的东西，却又不可能由任何明确的思想或概念把它充分表达出来，因此也没有语言能完全适合它，把它变成可以理解的……
>
> 想象力（作为创造性的认识功能）有很强大的力量，去根据现实自然所提供的材料，创造出仿佛是一种第二自然。在经验显得太平凡的地方，我们就借助于想象力来自寻娱乐，将经验的面貌加以改造。这当然要根据类比规律，却也要根据植根于理性中的更高原则……通过这种办法，我们

就觉得有不受制于联想律(属于想象力的经验性的运用)的自由;因此,我们可以根据联想律去从自然中吸收材料,在这上面加工,造出和自然另样的,即超越自然的东西。

想象力所造成的这种形象显现可以叫做意象,一方面是由于这些形象显现至少是力求摸索出越出经验范围之外的东西,也就是力求接近理性概念(即理智性的观念)的形象显现,使这些理性概念获得客观现实的外貌;但是主要的一方面还是由于这些形象显现(作为内心的直觉对象)是不能用概念去充分表达出来的。例如诗人就试图把关于不可以眼见的事物的理性概念(如天堂、地狱、永恒、创世等)翻译成为可以用感官去察觉的东西。他也用同样的方法去对待在经验界可以找到的事物,例如死亡、忧伤、罪恶、荣誉等等,也是越出经验范围之外,借助于想象力,追踪理性,力求达到一种"最高度",使这些事物获得在自然中所找不到的那样完满的感性显现。特别是在诗里,这种形成审美意象的功能可以发挥到最大限度。单就它本身看,这种功能在实质上只是想象力方面的一种才能。[60]

审美的意象是由想象力所形成的一种形象显现,而想象力则是根据现实自然所提供的材料,它所创造出来的是一种"第二自然"。所谓"第二自然",意即审美意象以现实自然所提供的材料为材料,但它又不是现实自然的原版照搬,而是借助想象力,从而超越了现实自然。对于文艺作品来说,这个"第二自然"就是它的审美形式,它把"现实的或历史的、个体的或社会的事实"这些给定的内容变成为一个自足的整体。正因为审美形式(第二自然)是对现实自然进行审美变形的结果,所以它可以不是现实自然的翻版却可以使现实自然的本质在审美意象中被揭示出

来。后来的歌德接过康德的“第二自然”的观点而把它表述得更“文艺”:“艺术家所创造的艺术形象,应该是艺术家对他的自然心怀感激,奉还它的一种第二自然。一种感觉过、思考过、按人的方式使其达到完美的自然。”[61]

哲学解释学把“解释”提高到人的本体论的高度。接受美学正是由此而感悟到人的理解——解释行为的本真性,由“合理的偏见”认识到阅读的个体化所蕴含的历史连续性,从而肯定读者(接受者)的所谓“创造性”(或曰“生成性”)阅读。但是应该看到,以姚斯为代表的现代西方接受美学一方面强调阅读个体化所实现的视界融合,另一方面,它对阅读个体化的肯定是建立在对文艺作品的审美形式的整体把握的基础上的。姚斯把阐释分为三个阶段:初级的审美感觉阅读视野、二级的反思性阐释的阅读视野和三级的历史理解阅读视野。无可否认,姚斯接受美学是以其将文学研究的眼光由作者——作品之维转向作品——读者之维、以其肯定接受的个体化而显示其美学品格上的独特性的。但是,姚斯一直强调,初级的审美感觉的阅读视野在阐释活动中是基础、是前提。他说:“我们必须逐一研究统摄审美感觉过程的接受的预定因素,同时也要限制纯粹主观式的阅读的随意性。”[62]这两方面,是姚斯在展开其接受美学理论时一直念念不忘的。他说:“我有意使诗歌本文的审美特点成为阐释的前提……”“二级阶段的明确的阐释和任何进一步的阅读都离不开初级阅读的期待视野,即感觉阅读的期待视野。”“正是本文的审美特征首先跨越时间的距离,使艺术的历史理解成为可能,因此,审美欣赏必须作为一个诠释前提进入阐释活动。”[63]从姚斯对于波德莱尔《烦厌》一诗的具体分析中可以看出,他的初级的审美感觉阅读视野主要是分析审美形式的流程。

忽略作品的审美形式("第二自然"的建构方式),就会走向纯粹主观式的阅读随意性,走向理解——解释的相对主义。正是出于这种考虑,姚斯才一直强调审美感觉阅读是阐释活动的第一条件。然而,我们还应该强调,姚斯的"审美感觉"应该是对作品的审美形式的感觉,而不是对作品的某一片断的感觉。不管某一片断如何引起接受者的情感共鸣或精神超越,只要它不是在审美形式的整体把握基础上(前提下)产生的,那么,它就是随意性的,是解释学上的相对主义的一个例证。

对于红学史上的所有阅读现象,我们可以用接受美学理论对它们进行解释,可以从前理解、理解的历史性去解释它们的存在依据和合理性。虽然"作者之用心未必然,读者之用心何必不然"[64],但是,必须指出,并不是所有的阅读行为都是审美的。《红楼梦》的索隐派研究和社会学研究往往都不是审美意义上的阅读。在初级阅读上,它们往往忽略《红楼梦》的审美形式,而对其个别情节、场面、人物感兴趣,进行索隐、社会学研究。

《红楼梦》的叙事结构(审美形式)究竟如何呢?

《红楼梦》第一回有"从此空空道人因空见色,由色生情,传情入色,自色悟空……"等语,这个"空——色——情——色——空"就是《红楼梦》的叙事大构架,简单地说,就是"空——色——空"。社会学、民俗学、文化学等主要关心其中"色"的部分,即使偶尔关心"空"的部分,也只是把"空"当成特定社会、民俗、文化物质形态的特定变形。所以,它们对《红楼梦》的哲学思考、存在体验不感兴趣。王国维的把握则涵盖了这个"空——色——空"大构架,而对"空"的体验尤深,阐发尤深。但是,对于这个大构架中的"色",王国维只是蜻蜓点水般一掠而过,迅速过渡到他所要阐发的虚无主义上去。这样,对于贾宝玉出家的深刻的社会



历史根源，就无法做深入的探讨分析。

清代道光年间的王希廉（号护花主人）分析道：

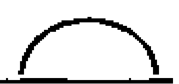
> 《红楼梦》一百二十回，分作二十一段看，方知结构层次。第一回为一段，说作书之缘起，如制艺之起讲，传奇之楔子。第二回为二段，叙宁、荣二府家世及林、甄、王、史各亲戚，如制艺中之起股，点清题目眉眼，才可发挥意义。三、四回为三段，叙宝钗、黛玉与宝玉聚会之因由。五回为四段，是一部《红楼梦》之纲领。六回至十六回为五段，给秦氏诲淫丧身之公案，叙熙凤作威造孽之开端。按第六回刘老老一进荣国府后，应即叙荣府情事，乃转详于宁而略于荣者，缘贾府之败，造衅开端，实起于宁。秦氏为宁府淫乱之魁，熙凤虽在荣府，而弄权实始于宁府，将来荣府之获罪，皆其所致，所以首先细叙。十七回至二十四回为六段，叙元妃沐恩省亲、宝玉姊妹等移往大观园，为荣府正盛之时。二十五回至三十二回为七段，是宝玉第一次受魔几死，虽遇双真持诵通灵，而色孽情迷，惹出无限是非。三十三回至三十八回为八段，是宝玉第二次受责几死，虽有严父痛责，而痴情益甚，又值贾政出差，更无拘束。三十九回至四十四回为九段，叙刘老老、王凤姐得贾母欢心。四十五回至五十二回为十段，于诗酒赏心时，忽叙秋窗风雨，积雪冰寒，又于情深情滥中，忽写无情绝情，变幻不测，隐寓泰极必否、盛极必衰之意。五十三回至五十六回为十一段，叙宁、荣二府祭祠家宴，探春整顿大观园，气象一新，是极盛之时。五十七回至六十三上半回为第十二段，写园中人多，又生出许多唇舌事件，所谓兴一利即有一弊也。六十三下半回至六十九回为第十三段，叙贾敬物故，贾琏纵欲，凤姐阴毒，了结尤二姐、

> 尤三姐公案。七十回至七十八回为第十四段，叙大观园中风波叠起，贾氏宗祠先灵悲叹，宁、荣二府将衰之兆。七十九回至八十五回为第十五段，叙薛蟠悔娶、迎春误嫁，一嫁一娶，均受其殃，及宝玉再入家塾，贾环又结仇怨，伏后文中举串卖等事。八十六回至九十三回为第十六段，写薛家悍妇，贾府匪人，俱召败家之祸。九十四回至九十八回为第十七段，写花妖异兆，通灵走失，元妃薨逝，黛玉夭亡，为荣府气运将终之象。九十九回至一百三回为第十八段，叙大观园离散一空，贾存周官箴败坏，并了结夏金桂公案。一百四回至一百十二回为第十九段，写宁、荣二府一败涂地，不可收拾，及妙玉结局。一百十三回至一百十九回为第二十段，了结凤姐、宝玉、惜春、巧姐诸人，及宁、荣二府诸事。一百二十回为第二十一段，总结《红楼梦》因缘始末。此一部书中之大段落也。至于各大段中，尚有小段落，或夹叙别事，或补叙旧事，或埋伏后文，或照应前文，祸福倚伏，吉凶互兆，错综变化，如线穿珠，如珠走盘，不板不乱……[65]

这是对于《红楼梦》叙事总体结构的较为细致的分段。这种细腻的分析方法显然来自于八股文法，它基本把握到了《红楼梦》的叙事总体结构。在这样细致的分段过程中，已蕴含了特定的理解，如“……是一部《红楼梦》之纲领”、“隐寓泰极必否、盛极必衰之意”等。这样的阅读方法是审美的，因为它是建立在对于《红楼梦》的整体感知的基础上的。

有人则从主题（主线）去把握《红楼梦》的叙事结构，如王蒙在《红楼启示录》中说：

> 如果说《红楼梦》是一部交响乐，它的两个主题——诗



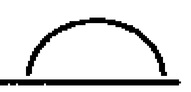
> 的、悲哀的、青春的与深情的第一主题与争斗的、紧张的、险恶的与错综复杂的第二主题是轮番出现、再现、发展和变奏的……这两个主题纠缠反复，互相抵牾而又互相补充，显示了人生的种种色彩与情绪，显示了大观园生活的全景与贾宝玉的全部体验与遐思。两个主题的反复同样还起着调剂欣赏心态的作用：情意绵绵，沉迷失度，或嫌滥于柔弱；唇枪舌箭，勾心斗角，或嫌失于鄙俗。二者结合，二者交替，才收到相反相成、相得益彰的阅读效果。[66]

刘敬圻的《〈红楼梦〉主题多义性论纲》[67]一文（下简称"刘文"）在探讨《红楼梦》主题的多义性的时候，指出以往（主要是1978年以来）的《红楼梦》主题研究基本上是在"反封建"的大前提下进行的，而各种主题研究的不同就仅仅在于对于以下问题的不同回答上："《红楼梦》所含蕴的反封建的内容非常广泛丰富，究竟它是围绕着一个什么现实问题来生动具体地揭示、突出这个高度概括了的大前提？"[68]刘文认为这种试图对一个现实问题的深入发掘，将《红楼梦》全书的价值，提纲挈领，疏而不漏地把握住的研究方法实际上不符合、不适应《红楼梦》的"多层面的复合组织"的实际。从《红楼梦》的整体结构出发，其主题把握会更具覆盖性："对《红楼梦》主题的探究，又必须是有其规定性的。应该是对作品中确实存在着的东西的整体感受、综合提炼和简明概括；应该是以作品的主观命意和客观内容的统一性为着眼点的；应该是不宜将那些任意生发、别出心裁的'再创造'囊括进去的。"我以为，这就是审美阅读和非审美阅读的区别之所在。在正面提出自己的见解的时候，刘文指出《红楼梦》"书之本旨"的多义性，这个多义性主题由三种悲剧组成。通过这三种悲剧去把握《红楼梦》的整体结构显然比起"爱情婚姻悲剧说"、"封

建家族衰亡说"或由这两"说"结合而成的"双重悲剧说"来，更能涵盖《红楼梦》的整体结构。刘文指出的三种悲剧是：一、"'书之本旨'之一是为一个异样孩子作传，即描写一个贵族青年不被亲人、社会所理解，与亲人、社会格格不入的精神悲剧。这一意图，在全书内部结构中得到最充分、最完美的体现。""第三回的两首《西江月》，是《红楼梦》的第一组主题歌。它凝聚了贾宝玉型的精神悲剧的主要内涵。"二、"第五回还提醒人们，'书之本旨'之二是为一群青年女子作传，即'使闺阁昭传'，描写一群'小才微善'、'或情或痴'的'异样女子'，在各自不同的遭际中被摧残、被扭曲、被毁灭的人生悲剧。""'红楼十二支曲'无愧于《红楼梦》的第二组主题歌。"三、"'书之本旨'之三是为一个趋于衰败的名门望族作传，即描写以贾府为代表的某些贵族之家由于坐吃山空、箕裘颓堕而日渐萧疏的历史悲剧。"

关于第一种悲剧，它呼唤着悲剧的价值主体诠释维度的展开，王国维、夏志清、余英时以及二十世纪八十年代以来以刘小枫《拯救与逍遥》为代表的这方面的一批论著都是以这一悲剧为诠释对象的。（本书第五章着重探讨这一维度的诠释）关于第二种悲剧，俞平伯的《〈红楼梦〉中关于"十二钗"的描写》[69]、舒芜的《"谁解其中味？"——有关〈红楼梦〉的若干问题讨论》[70]、白盾的《耽美·泛爱·悼红……——也谈〈红楼梦〉的主题兼记曹雪芹的美学思想》[71]等，都是在这一维度上展开。而第三种悲剧，是二十世纪中叶以来中国大陆红学界主要探讨的对象。

当然，这三种悲剧只是召唤着三种诠释维度，在每一个诠释维度上，诠释者的个人历史将使各种诠释显示出个体化的特点；对于三种悲剧之间的关系，诠释者也必然融进了自身的前理解结构。在把握这个叙事结构的基础上进行的理解、解释，则又是



个人理解前结构与《红楼梦》的客观的、相对稳定的叙事结构相交接的产物。一方面,《红楼梦》的叙事结构是客观,任何离开这个客观的叙事结构的诠释,都是随意的,非审美的;另一方面,任何理解、解释都是在理解的前结构中进行的,任何理解、解释都是富于个体化特点的,因而对于任何文本,对于《红楼梦》的叙事结构的把握也是富于个体化特点的,而这也是审美的个体化、多样化、丰富性的根源之所在。我想,如果能够掌握这两个方面的辩证关系,就可以既避免随心所欲的主观随意性,又避免"本旨还原"式的客观主义。

四、科学主义复兴与《红楼梦》叙事美学

索隐方法扑朔迷离,庸俗社会学方法稚朴可笑,典型论的方法容易变成社会学例证,尤其是二十世纪八十年代的主体性哲学,令人痛快一时,却因越来越多的主体的加入而导致了诠释的多元化,最后谁都对那个质的规定性失去了信心。

文学文本研究究竟有没有科学性可言?文学文本究竟有没有一个相对稳定的模式可供观照?早在八十年代后期,诠释的主观随意性已开始令人反感。中国学人把摆脱这种随意性的求救的眼光照例投向西方文化。于是,叙事美学理论便备受青睐了。当然,就如对待西方结构主义一样,中国学人对西方叙事理论也往往要以结构模式的象征意味作为补充,以实现中国传统的法与义的结合,象与意的结合。

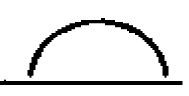
在这里,我们将以李庆信的《跨时代的超越——〈红楼梦〉叙事艺术新论》[72](下称"李著")一书中的某些问题作为话题。

《红楼梦》在中国小说史上的地位如何?《红楼梦》的艺术成

就究竟应该如何定位？当人们运用叙事美学范畴对《红楼梦》进行观照的时候，人们便从“叙事形态”、“叙事文本的嬗变”、“叙述人的变化”、“叙事时空”、“叙事体制”、“隐含作者”等范畴与维度上获得了相对的客观依据。

现在，人们对《红楼梦》在中国小说史、文学史上的里程碑式的意义已形成了普遍的共识。这种里程碑式的意义是从世界的小说演变史的角度，以历史的“古代”、“中古（或中世纪）”、“近代”、“现当代”的进化观念为对照，进行对比而得出的，它指《红楼梦》具有近代小说的叙事形态。端木蕻良说：“《红楼梦》是我国第一部真正符合近代小说概念的著作。《红楼梦》的创作方法是无与伦比的。十九世纪以来欧美文学或‘五四’以来的新文学，都没有超过它的范围。”[73]夏志清说：“假如我们采用小说的现代定义，认为中国小说是不同于史诗、历史纪事和传奇的一种叙事形式，那么我们可以说，中国小说仅在一部18世纪的作品中才找到这种形式的真正身分，而这部书（指《红楼梦》——引者）恰巧就是这种叙事形式的杰作。”[74]

把《红楼梦》视为“第一部真正符合近代小说概念的著作”（上述夏志清的引文也间接地表达了《红楼梦》的“第一”的性质），这显然是以历史进化观念为参照的。《红楼梦》的确具有近代小说概念的因素，的确具有与史诗、史实重述，以及传奇故事有别的叙事形式，具体地说，《红楼梦》的确具有不同于《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》等小说的叙事型态。但如果说，《红楼梦》是中国小说史上“第一部”具有这种叙事型态的小说，则未免忽略了中国古代小说史的某些重要的事实。在我们从任何角度对《红楼梦》的“第一的”里程碑式的意义下断语的时候，我们始终不应该忘记，在《红楼梦》诞生的一百多年之前的另一部白



话章回小说《金瓶梅词话》里，存在于《红楼梦》里的诸多叙事特点在那里业已形成。

在西方小说发展史上，从“讲故事”到“写故事”的过程，从“故事小说”到“性格小说”的过程，也就是小说的近代化过程。从中国古代长篇章回小说的范围看，《三国志演义》和《水浒传》的故事本身具有英雄传奇性质，《西游记》、《封神演义》等具有神话的浪漫性质，而在《红楼梦》里，家庭生活的题材决定了它的故事对传奇性、浪漫性、怪诞性的偏离，而回到近乎平淡无奇的生活故事。传奇性、浪漫性、怪诞性的淡化的同时，人物性格的丰富多样、人物关系的错综复杂，以及由此而形成的对于社会历史的切入，就使《红楼梦》获得了“近代的”小说意义。

当我们注意到《红楼梦》的“近代的”小说意义与它的取材(家庭生活题材)之间的密切关系的时候，我们自然会把眼光上溯至《金瓶梅词话》，再上溯至同样是家庭题材、普通生活题材的宋元明话本小说。在宋元明话本小说中，有不少作品已摆脱了传奇性、浪漫性、怪诞性，叙述了市井细民的平淡无奇的生活。当然，由于宋元明话本小说大多属于短篇或中篇小说，所以不能多线索地展开故事，所以人物性格刻划也就让位于不大丰富的故事性。到了明代兰陵笑笑生的《金瓶梅词话》，一百回的篇幅足够容纳众多人物的众多故事，这些人物和故事被集中在清河县，又以西门庆为焦点，以西门庆一家的家庭生活为轴心，由此辐射了清河县的十几个家庭、辐射了太师、御史、巡按、知府、知县，所谓“著此一家，即骂尽诸色”(鲁迅语)，从而完成了丰富的性格刻划。其错综复杂的人物关系形成了小说的网状结构。《金瓶梅词话》已极富“近代的”小说意义。

《红楼梦》把《金瓶梅词话》以描写市井家庭生活为主要内容

的叙事模式移植到描写贵族家庭生活为主要内容的题材上。家庭生活题材决定了叙述将以人物为中心,故事退居到背景的地位。就如《金瓶梅词话》这部世情小说里存在着一定程度的说唱性、娱乐性和警劝性一样,《红楼梦》里同样存在着这些因素,尤其是在警劝性这一点上,《红楼梦》深深地扎根于中国古代的警劝文化传统之中。我们不能用西方的"近代的"小说概念来规矩中国古典小说,中国的古典小说本来就生存于中国的文化传统之中。吴宓先生说:"若以西国文学之格律衡《石头记》,处处合拍,且尚觉佳胜。盖文章美术之优劣短长,本只一理,中西无异。"[75]吴宓指出《红楼梦》与西方文学格律处处合拍,而且"尚觉佳胜"。只要我们了解到吴先生当时崇尚西学的时代背景,我们就不会对吴先生的评价标准感到惊讶。然而,窃以为,与其以西方文学格律评判中国小说(抬高或贬低),倒不如在中国小说传统中去诠释。

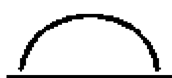
与《金瓶梅词话》的保留《水浒传》的传奇故事、存在着篇幅不小的有关谶纬文化的描述一样,《红楼梦》也存在着这样的传奇故事与谶纬文化叙述。《红楼梦》一开始的石头的故事,就是一则神话寓言,第五回更是一则谶纬文化集锦。神话叙事模式、象征模式与家庭题材模式交织在一起。这是中国古典小说"近代化"的必由之路。当我们将这种由神话、寓言与写实结合在一起的叙事模式与20世纪西方的"魔幻现实主义"、神话思维理论、现代派文学进行比较时,我们可以从中发现不少契合之处。当然,由于我们拒绝以西方文学格律去规矩中国古典小说,所以我们不至于因其具有契合之处而把《红楼梦》视为西方"魔幻现实主义"或西方现代派文学的先声。

在一部小说里,故事与情节何者为重,是古典小说与近现代



小说的基本区别之一。俄国形式主义文学理论家什克洛夫斯基说："'故事'不过是事件的基本延续，是艺术家所遇到的素材；情节则是'故事'得以陌生化，得以被人创造性地扭曲并使之面目皆非的独特方式。"[76]李著将这一问题转化为叙事时空上的侧重点问题[77]。在一部以家庭生活为主要内容的长篇小说里，要通过陌生化的手段将故事的时间性打乱，这需要高超的典型概括能力，也依赖于作家对故事本质的理解深度。相比之下，在一部长篇小说里，仅仅以事件的基本延续去叙述故事，则更为困难——当然，这种叙事模式也显得笨拙、呆析。《红楼梦》的网状结构是曹雪芹大量运用陌生化手段破坏故事原有时间性而获得的。

中国古代白话小说来源于宋元讲唱艺术，说书人的影响在中国古代白话小说上留下了各种各样的痕迹。譬如人物的出场，均由说书人直接介绍，有时甚至夹杂着说书人的感情色彩。《红楼梦》采用一种巧妙的叙述方法：通过小说中的人物的眼睛去"看"出另一个人物的形象，既写出了被看者的形象，又写出了看者的感情色彩，可谓一石二鸟、一箭双雕。小说第三回历来令人拍案叫绝的一个重要原因就在这里。贾宝玉的形象由林黛玉的眼里看出，林黛玉的形象则由贾宝玉看出。甚至，王熙凤的形象则由心细如发的林黛玉"听"出来，收到了先声夺人的艺术效果。这种叙述方式是说书艺术被书面化、小说化的产物，它的成熟则更是小说"近代化"的重要标志。这种叙述方式在《三国志演义》、《水浒传》里已有朴素的表现。《三国演义》写张飞、关羽的出场是从刘备眼中看出，"玄德回视其人：身长八尺，豹头环眼……"在这一看的行为中，张飞的勇武、刘备的渴望英雄、猩猩惜猩猩的心态都表现出来了。《水浒传》的英雄出场，大都是如



此写来。只不过在这类小说中，更强调被看出的对象的雄武英姿。在《金瓶梅词话》中，笑笑生已大量运用这一写法，他以人物视点为叙事视点。他始终不愿意以全知视角去介绍人物的形象，而总是设法借小说里某一人物的眼睛去看。

《水浒传》武松杀嫂故事的叙事视点是武松与潘金莲，呈线性平面，西门庆虽在该事件中属于主要的当事人之一，但作者并没有给予较多的篇幅，他在事件中只是起连缀作用。在《金瓶梅词话》里，西门庆一维被展开，成为一个重要的叙事视点，而且在后文中成为最主要的叙事视点，多视点的展开，自然而然地形成了网状结构。在第一回潘金莲嫌夫卖风月之后，紧接着第二回就写“西门庆帘下遇金莲”，首次展开西门庆这一叙事视角。

《金瓶梅词话》的作者郑重其事地展开了西门庆这一叙事视角。潘金莲帘下误打西门庆，“慌忙陪笑，把眼看那人：也有二十五六年纪，生的十分博浪，头上戴着缨子帽儿，金玲珑簪儿，金井玉栏杆圈儿，长腰身穿绿褶儿，脚下细结底陈桥鞋儿，清水布袜儿，腿上勒着两扇玄色挑丝护膝儿，手里摇着洒金川扇儿，越显出张生般庞儿，潘安的貌儿，可意的人儿，风风流流，从帘子下丢与奴个眼色儿……”(第二回)将一个浮浪子弟的风流状细细勾勒。这是从潘金莲眼里看出。而从西门庆眼里看去，潘金莲则又是另一番景象，这是我们在《水浒传》里看不到的景象：西门庆被叉杆打在头上，正待发作，回过脸来看时，没想到是一个美貌妖娆的妇人：“但见他黑鬒鬒赛鸦翎的鬓儿，翠湾湾的新月的眉儿，清泠泠杏子眼儿，香喷喷樱桃口儿，直隆隆琼瑶鼻儿，粉浓浓红艳腮儿，娇滴滴银盆脸儿，轻袅袅花朵身儿，玉纤纤葱枝手儿，一捻捻杨柳腰儿，软浓浓白面脐肚儿……”(第二回)

这段潘金莲与西门庆第一次见面的描写无疑具有经典性的



意义。首先，它是从感官刺激上，从性意识上多方位进行渲染，简直是色、香、味俱全。若无此伎俩，便够不上性文学的典范之作。其次，这种从男女主人公各自的眼里去描画对方的手法，其艺术的感染力是十分强烈的。这一“看”既写出了被看者的形象，又表现出看者的情感与需求。这种写法同样被成功地运用到《红楼梦》里。尽管《金瓶梅词话》与《红楼梦》一俗一雅，一属市井题材，一属才子佳人题材，然而，其郑重其事地处理主要人物的出场，由主人公的眼中写出其意中人的手法，却是一脉相承的。

潘金莲数声道歉，西门庆则是“那一双积年招花惹草、惯细风情的贼眼，不离这妇人身上。临去也回头了七八回，方一直摇摇摆摆，遮着扇儿去了。”（第二回）而潘金莲呢，“当时妇人见那人生的风流浮浪，语言甜净，更加几分留恋。倒不知此人姓甚名谁，何处居住。他若没我情意时，临去也不回头七八遍了。不想这段姻缘，却在他身上。都是在帘下，眼巴巴的，看不见那人，方才收了帘子，关上大门归房去了。”（第二回）正所谓“怎当他临去秋波那一转”，王实甫《西厢记》的妙笔在《金瓶梅词话》里再度生花。只不过在《西厢记》里，崔莺莺偶一回顾，张珙自以为她有意回眸。而在《金瓶梅词话》里，一个是回顾了七八回，一个则是眼巴巴、目送情牵，真是酣畅淋漓。《金瓶梅词话》真可谓深得《西厢记》之壶奥者矣，且发扬光大之矣。如此俗之又俗的市井文学竟然在纯雅文学中吸收养分，又成为后来的纯雅文学的营养。

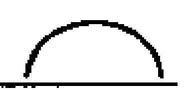
《金瓶梅词话》第九回写潘金莲第一次进西门庆家。她先将箱笼送进西门家，次日“一顶轿子，四个灯笼，王婆送亲，玳安跟轿”，悄悄进了西门庆家。先与西门庆“如鱼似水”过了一夜。第二天与西门庆众妻妾见面。先是由吴月娘眼中看出潘金莲的风

流体态：

> 月娘在坐上，仔细定睛观看：这妇人年纪，不上二十五六，生的这样标致，但见：
>
> > 眉似初春柳叶，常含着雨恨云愁。脸如三月桃花，暗带着风情月意。纤腰袅娜，拘束的燕懒莺慵。檀口轻盈，勾引得蜂狂蝶乱。玉貌妖娆花解语，芳容窈窕玉生香。
>
> 吴月娘从头看到脚，风流往下跑；从脚看到头，风流往上流。

而众妻妾的容貌、体态、特点则由潘金莲的眼中看出，因而多少带有性意识与竞争意识："这妇人从在傍边，不转睛把眼儿，只看吴月娘：约三九年纪，因是八月十五日生的，故小字叫做月娘，生的面若银盆，眼如杏子，举止温柔，持重寡言；第二个李娇儿，乃院中唱的，生的肌肤丰肥，身体沉重，在人前多咳嗽一声，上床赖追陪，解数名妓者之称，而风月多不及金莲也；第三个就是新娶的孟玉楼，约三十年纪，生的貌若梨花，腰如杨柳，长挑身材，瓜子脸儿，稀稀多几点微麻，自是天然俏丽，惟裙下双湾金莲，无大小之分；第四个孙雪娥，乃房里出身，五短身材，轻盈体态，能造五鲜汤水，善舞翠盘之妙。这妇人一抹儿，多看到在心里。"至于潘金莲此时在思想什么，作者并不写出，而在她以后的行动上表现出来。这种以人物的视角为叙事视角的方法，既表现出潘金莲为人处世的基本意向，又表现出她的百伶百俐，洞察入微。因而她对吴月娘百般奉承，很快就得到吴的欢心。

《红楼梦》中关于林黛玉初进贾府的描写，历来令读者赞不绝口，拍案叫绝。叫绝之处，最主要的一点就是以林黛玉的视角为主观镜头，写出各个人物的特点，表现林黛玉的细心、敏感。



这一叙事方法显然得力于《金瓶梅词话》。

当然，一雅一俗；一为纯情少女初进大家族，为因寄人篱下而心细如发；一为风流荡妇初进财主家，为要打败竞争对手而观察入微。

《红楼梦》的人物主观视角的设置，比起《金瓶梅词话》来更为成功。《金瓶梅词话》在名义上由潘的眼中去观察众妻妾，但是实际上，小说中关于她所见到的内容的叙述，有的已经超出了潘金莲的视野，非眼睛所能看出，而是作者的叙述语言。如写潘金莲看到李娇儿"肌肤丰肥，身体沉重，在人前多咳嗽一声"的形象之后再上一句"上床赖追陪""风月多不及金莲也"，这显然不是潘金莲所能看到的。《红楼梦》的叙述语言则始终严格限制在林黛玉的视野之内。

说书艺术由于其现场性与一次性、乃至商业性，悬念的设置成为重要的叙述手段（这种手段至今依然被广泛地运用于电视连续剧之中）。《三国志演义》和《水浒传》从不轻易放过悬念，回与回之间往往就是由一个悬念隔开。当小说艺术逐步摆脱说书艺术的影响，朝案头读物发展的时候，尤其是当写实精神与家庭生活题材相结合的时候，悬念的重要性就逐渐弱化了。《红楼梦》显示出对悬念漠不关心，全书一百二十回（或一百一十回），早在第五回就对于小说里主要人物的命运与结局作了交代。这表明作者并不想在悬念上做文章。他对自己的貌似平淡无奇的叙述充满了自信。尽管曹雪芹在叙述的总体把握上的艺术水平远远高出于兰陵笑笑生，但是，我们依然必须承认，《红楼梦》这种对悬念漠漠不关心乃至以图谶的形式作了预示的叙述方法，同样借鉴于《金瓶梅词话》。《金瓶梅词话》第二十九回和第四十六回，分别以看相、占卦、算八字等形式对小说主要人物的性格、

命运、结局都作了预告。这样,对于读者来说,结局是什么并不重要,重要的是导向结局的过程。小说的艺术魅力就在于对过程的叙述上。

总之,《红楼梦》的叙事模式深深地植根于中国古典小说的叙事传统中。

〔1〕 茅盾《关于曹雪芹》,见刘梦溪编《红学三十年论文选编》上册,百花文艺出版社 1983 年版。

〔2〕 罗根泽《曹雪芹的世界观和〈红楼梦〉的现实主义精神及社会背景》,见刘梦溪编《红学三十年论文选编》上册,百花文艺出版社 1983 年版。

〔3〕〔4〕〔19〕 贺祥麟主编《西方现实主义文学》第 12 页,第 17—18 页,第 75—77 页,贵州人民出版社 1988 年版。

〔5〕 《马克思恩格斯全集》第 1 卷。

〔6〕〔7〕〔8〕〔9〕〔10〕 胡适《〈水浒传〉考证》,见《中国章回小说考证》。

〔11〕 庚辰本第十九回。

〔12〕 庚辰本第七十六回批语。

〔13〕〔14〕 俞平伯《〈红楼梦〉辨·〈红楼梦〉底风格》,见《俞平伯论〈红楼梦〉》,上海古籍出版社 1988 年版。

〔15〕 李希凡、蓝翎《关于〈红楼梦简论〉及其他》,下同。

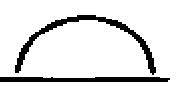
〔16〕 载《东北文学》1954 年 2 月号。

〔17〕 《新建设》1954 年 3 月号。

〔18〕 见《俞平伯论〈红楼梦〉》第 851 页,上海古籍出版社 1988 年版。

〔20〕〔21〕 转引自罗根泽《曹雪芹的世界观和〈红楼梦〉的现实主义精神及社会背景》,见刘梦溪编《红学三十年论文选编》上册,百花文艺出版社 1983 年版。

〔22〕 罗根泽《曹雪芹的世界观和〈红楼梦〉的现实主义精神及社会



背景》，见刘梦溪编《红学三十年论文选编》上册，百花文艺出版社 1983 年版。

〔23〕〔24〕〔25〕 《马克思恩格斯和文学问题》，第 184 页，第 185 页，第 189 页，第 711—712 页，程代熙等译，上海译文出版社 1984 年版。

〔26〕〔27〕 朱光潜《西方美学史》下卷，第 710 页，人民文学出版社 1979 年版。

〔28〕 见刘梦溪《红学三十年论文选编》上册，百花文艺出版社 1983 年版。

〔29〕 见《文学艺术的春天》，作家出版社 1964 年版。

〔30〕 李希凡《典型新论质疑》，《弦外集》，新文艺出版社 1957 年版。

〔31〕 恩格斯《致敏·考茨基》1885 年 11 月 26 日，《马克思恩格斯选集》第四卷，采用朱光潜译文，见《西方美学史》下卷，第 708 页，人民文学出版社 1979 年版。

〔32〕 恩格斯《致玛·哈克奈斯》，《马克思恩格斯选集》第四卷，采用朱光潜译文，见《西方美学史》下卷，第 709 页，人民文学出版社 1979 年版。

〔33〕 郭豫适《论〈红楼梦〉及其研究》第 362 页，上海古籍出版社 1992 年版。

〔34〕〔35〕 蒋和森《〈红楼梦〉论稿》，第 44 页，第 48—49 页。

〔36〕〔37〕〔38〕〔49〕 《论凤姐》第一章，第一章，第二章，第三章。

〔39〕 黑格尔《小逻辑》第 296 页，商务印书馆 1980 年版。

〔40〕 马克思《路易·波拿巴的雾月 18 日》，《马克思恩格斯全集》第 8 卷，第 121 页。

〔41〕 马克思《黑格尔法哲学批判导言》，《马克思恩格斯全集》第 1 卷，第 457 页。

〔42〕 《马克思恩格斯全集》第 2 卷，第 119 页。

〔43〕〔44〕〔45〕〔46〕 《红楼梦》第 10 回，第 5 回，第 2 回，第 10 回。

〔47〕 俞平伯的《〈红楼梦〉中关于“十二钗”的描写》一文有独到的分析，见《俞平伯论〈红楼梦〉》，上海古籍出版社 1988 年版。

〔48〕 关于这一点，任少东的《抄检大园初探》一文有独到的分析，见《中外学者论红楼——哈尔滨国际〈红楼梦〉研讨会论文选》，北方文艺出版社1989年版。

〔50〕 《〈绛洞花主〉小引》，《鲁迅全集》第7卷，第419页，人民文学出版社1958年版。

〔51〕 诸联《红楼评梦》。

〔52〕 《邕州柳中丞作与退山茅亭记》。

〔53〕 马宗霍《中国经学史》。

〔54〕〔55〕〔56〕〔57〕〔58〕 梁归智《石头记探佚》。

〔59〕 马尔库塞《审美之维》第211页，李小兵译，三联书店1989年版。

〔60〕 《判断力批判》第49节，采用朱光潜译文，见《西方美学史》第399—400页。

〔61〕 《论狄德罗对绘画的研究》。

〔62〕〔63〕 ［联邦德国］H. R. 姚斯《走向接受美学》第五章，见周宁、金元浦译《接受美学与接受理论》一书，辽宁人民出版社1987年版。

〔64〕 谭献《复堂词话》。

〔65〕 王希廉《〈红楼梦〉总评》，见黄霖、韩同文《中国历代小说论著选》，江西人民出版社1990年版。

〔66〕 王蒙《红楼启示录》，三联书店1991年版。

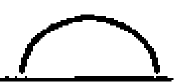
〔67〕 见《中外学者论红楼——哈尔滨国际〈红楼梦〉研讨会论文选》，北方文艺出版社1989年版。

〔68〕 《关于〈红楼梦〉主题的争鸣现状》，载《〈红楼梦〉学刊》1985年第1辑。

〔69〕 原载《文学评论》1963年第4期，见《俞平伯论〈红楼梦〉》，上海古籍出版社1988年版。

〔70〕 《〈红楼梦〉学刊》1980年第1期。

〔71〕 《希望》1981年第4期。



〔72〕 巴蜀书社，1995年版。

〔73〕 《一九八二年全国〈红楼梦〉学术讨论综述》，载《上海师范学院学报》1982年第4期。

〔74〕 《中国古典小说导论》第14页，安徽文艺出版社1994年版。

〔75〕 《〈红楼梦〉新谈》，见《〈红楼梦〉研究资料选辑》第3辑第1页。

〔76〕 特伦斯·霍克斯《结构主义和符号学》第65页，上海译文出版社，1987年版。

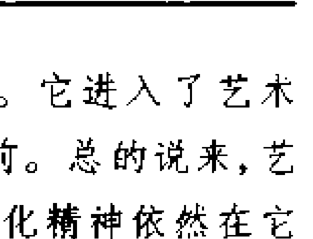
〔77〕 《跨时代的超越——〈红楼梦〉叙事艺术新论》第20页，巴蜀书社，1995年版。

第五章　主体价值学诠释

一　主体性哲学与价值学诠释

关于《红楼梦》研究的内在化的探讨实质上涉及到主体价值维度的展开。有人甚至把这种主体价值诠释维度视为真正"内在"的《红楼梦》研究，而把包括以现实主义美学为代表的"美文学"在内的研究方法视为"外在化"的研究：

何以说"美文学"的进路也是一种外在化的理解呢？难道从审美和作品的艺术特征入手不是一种很内在的路数吗？诚然，比起上述两种进路来，"美文学"的进路的确更多地回到了作品本身，并且也具有更多的审美感受与情感体验。但是，是否凡是在形式上回到作品本身的理解都可视为达到了"内在性"一维呢？如所周知，"美文学"一派所从事的主要是对作品主题、人物、性格、语言、情节、结构等方面的具体解释，并且这种解释多半是通过流俗的艺术理论进行的。该派对作品本身的内在精神特别是从此种精神中透现出来的文化精神缺乏明确意识与深入领会。相对于对艺术精神和文化精神的领悟与理解来说，此种仅把作品作为审美对象来加以理解并停留在作品构成性因素上面的做



法，可说也仍是一种"外在化"的研究方法。它进入了艺术的领地，却又滞留在作品的表层而踯躅不前。总的说来，艺术作品的内在精神及其从中透现出来的文化精神依然在它的视野之外。就对作品的关系看，如果说前两条进路可称为"外在化"的研究方法，那么，"美文学"的进路则可称为"内之外"的研究方法。尽管有所深入，但仍未触动那个最为核心的层面。[1]

在"美文学"的进路中，也程度不等地运用着此种实证的研究方法。与上不同的是，它注重的不是历史事实的"实"，而是艺术事实的"实"。主题如何，结构如何，情节如何，人物性格如何，文字表达如何，是它主要关心的问题。它虽有基于审美经验或人生经验方面的某些真情实意，但它用以进行理解和解释的，却是一套流俗文艺学的固定术语，诸如主题思想、情节结构、典型性格与环境、现实主义、浪漫主义，等等。这些范畴和术语虽使观到的东西不同于以往，但它们也常常把如此观到的东西变成缺乏灵气的"艺术事实"。在让人们同意这些"艺术事实"上，其所表现出来的专断有时并不逊于"历史学"与"社会学"的进路。[2]

实际上，这里强调的无非是这样一种观点：只有主体价值学维度上的研究才是真正的内在研究。

应该承认，自二十世纪八十年代以来，"内在的"与"外在的"这两个概念已不仅仅是空间概念，这两个概念本身已蕴含着价值判断。"内在的"约等于"本质的"、"重要的"，"外在的"约等于"表象的"、"非本质的"、"不重要的"。从价值判断的角度运用"外在化"的概念去指称文学的社会历史研究等方法，这是难以令人信服的。如果从空间概念的意义上去运用"内在的""外在

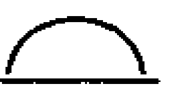
的”，那么，我们也许可以较为冷静地考察学术史上的诠释维度的转换。

《红楼梦》作为一部“写实”的、“追踪蹑迹”的小说，本来更适合于作再现视角的诠释。而在五十至七十年代的中国红学界，事实上也正是如此。然而，《红楼梦》的“色空”模式表达了一种命运感；它的幻灭趋势，表达了一种悲剧感；它的参禅悟道，它所叙述的一段段在命运和强权面前的抗争的故事，以及它最终的出家的故事，则又表达了一种超越的意向，所有这些，都指涉了一个主体性的世界，一个价值的世界。

“价值”一词，其内涵与本质，几乎每一个哲学家都有自己独特的界定。根据某些学者的看法，在历来对于价值一词的定义中，有四个是最具典型意义的：“价值是一个系统存在和消亡的意义”；“价值是客体满足主体需要的属性”；“价值是主体的一种创造”；“价值是主体人与客体物之间需要与满足的关系”。而这四个典型的价值定义又有各自的一系列由低到高的种、属概念。[3]不论从哪一种定义看，价值总是与主体相关的，而历来的价值研究也往往与主体性问题相伴相随。

由于客体真实的诠释维度在具体的操作过程中往往易于忽略《红楼梦》的审美形式，忽略审美形式在《红楼梦》意义构成上的主体性，因而其诠释往往容易变成社会学、历史学的搜求材料。在二十世纪八十年代，随着主体性哲学在中国大陆的演成主潮，主体超越的诠释维度为不少《红楼梦》研究者所乐于采用。

叔本华说：“康德最大的功绩是划分现象和自在之物[两者之]间的区别。”[4]这一划分引发了西方近现代哲学的主体性倾向和内在超越意向。正是以这一划分为出发点，叔本华创立了他的唯意志论哲学。从贝克莱的“存在就是被感知”出发，叔本



华提出"世界是我的表象"的命题，认为世界是以主体的感觉为条件的，是为主体而存在的。在叔本华的哲学里，主体成为诠释的绝对中心。正是着眼于叔本华的唯意志论哲学体系和悲观主义的人生观，王国维在叔本华哲学与小说《红楼梦》之间架起了桥梁。

王国维的《〈红楼梦〉评论》通常被视为对于《红楼梦》的美学研究和哲学研究，其中，由于王国维"对叔本华哲学的接受乃是全凭他主观的喜好，往往强调华氏的某些观点而排斥其他"[5]，因而人们更倾向于把这篇文章视为对《红楼梦》的美学研究。

然而，纵观全文，美学诠释只占其中一个小节(全文五小节)。统摄全文的是另一个范畴：价值学。这篇文章不仅诠释《红楼梦》的美学价值，而且诠释《红楼梦》的存在论价值、伦理学价值。我认为，正是这个价值学诠释维度，使王国维的这篇文章在红学史上领潮流之先，创立了新的红学范式。

从美学上看，人们对这篇文章的评价基本定型：它的研究角度"哲学—美学"在红学史上别开生面，有开创意义，尤其相对于后来的演成红学主潮的索隐派红学和考证派红学等所谓"外部研究"来说，王国维的研究角度显然是"回到文本本身"，在这一方面，这篇文章值得肯定；然而，王国维在这一视角下所展开的诠释内容却更多的被批判、被否定，所谓"悲观主义"、"虚无主义"、"消极的解脱"、"照搬叔本华的意志哲学的某些观点，视'欲'为痛苦的根源"……等等。因而，从它在红学史上的影响来看，它的美学视角被继承，而它的美学观点却更多的受到批判。

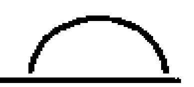
然而，从价值学的角度看，在二十世纪八十年代，随着主体性哲学在中国的兴盛，这篇文章的影响至今方兴未艾。这个价值学诠释维度在哲学界、美学界已被逐步深入地展开，但在红学

界，尽管有一些力作已经问世，但始终没有引起多少反响。这其间的原因很复杂，择其要而言之，我以为至少有两点：一是从事对《红楼梦》的价值学诠释的学者大多从事哲学、美学研究，因而他们的表述就更为哲学化了。其结果是，其价值学的理论表述因其艰涩玄妙而提不起红学界的阅读兴趣。二是这些学者往往不是《红楼梦》的（甚至不是中国古典小说的）专门研究者，因而他们往往容易把《红楼梦》从红学史乃至中国小说史的整体发展过程中割裂出来，造成了判断上的疏忽和失误，这使红学界找到了置之不理的依据。当然，操作的失误不等于诠释维度的失效。

王国维这篇文章具有一个完整的逻辑结构，哲学、美学、伦理学三者由一条内在的主线贯穿起来，呈现为一个体系的雏型。当然，这个体系不是由王国维所创立的，而是来源于康德、叔本华的哲学体系。

十九世纪末二十世纪初，西方哲学发生了根本性的转向，它抛弃了传统哲学的由世界到人的思维模式和建构方式，否定客体的本体地位，而把主体作为世界的本体，尤其是以人的意识和心理情感作为世界的起点和本体。从此，主体性哲学贯穿了直至今天的现代西方哲学发展史，尽管不少学者已宣告了“主体性的黄昏”。

当这股狂飙席卷西方世界的时候，东方世界也出现了相应的回声。五四运动中的浪漫精神虽然主要地不是哲学层面上的探讨，却也体现了主体性哲学的某种价值取向。而到了二十世纪七十年代末八十年代初，主体性哲学更是作为体系备受中国思想界和学术界的青睐。有些学者提出了“主体性实践哲学”、“人类学本体论”、“实践本体论”等，形成了一股主体性哲学思潮。这股主体性哲学思潮在本体论、认识论、价值观上，基本上



承袭现代西方主体性哲学。

以叔本华、尼采、柏格森为代表的现代西方哲学是对作为主体的人的命运与价值的思考，它以人的心理情感为本体，强调个人意志，强调个人为世界立法，个人是世界的尺度。所有这些，显然迎合了七十年代末以来中国的否定极左思潮、肯定个体主体价值的时代呼声。对决定论的全面否定是中国的主体性哲学思潮在哲学上的本质。人们尽可以在历史理性上证明这股主体性哲学思潮的唯心主义性质，但是，作为一种精神超越意向，它对历史进步的作用却是不能忽视的。

所谓"主体性"由三个方面构成：美学上的自由感受、认识论上的自由直观和伦理学上的自由意志。这里显示了主体性实践哲学的价值取向，它在美学上，以主体的自由感受为最高价值；在认识论上，它以主体的直观为最高价值；在伦理学上，它以主体的自由意志为最高价值。用这种以个体主体为本体的哲学看待世界和人生，那么，世界的荒诞和人生的虚无就可标示主体性哲学的人生观和价值观。《红楼梦》对于贾府的腐败、贾宝玉的人生体验的描写以及小说最终的"落了片白茫茫大地真干净"的虚无结局，使它在一定程度上具备了对主体性哲学的荒谬与虚无进行诠释的能力。在主体性哲学中，死亡意识是一个重要范畴，有人探讨了《红楼梦》的死亡意识。在主体性哲学那里，死亡意识乃是对于生命的一次性的感受形式，是人生观的重要组成部分。这种死亡意识是以生存体验为基础和起点的。荒诞与虚无，沉沦与超越，历史上的心理主义等，都曾被用来诠释贾宝玉的心路历程。

康德被视为主体价值学的真正源头。康德的道德哲学强调了人的道德主体地位，人既是承担道德义务的主体，人的存在本

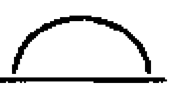
身又是目的，它具有价值。康德的主体性理论的建立，被一些学者视为他的一大历史功绩。康德的主体性理论规定了十九世纪以来西方价值学乃至二十世纪八十年代中国主体性哲学思潮的主体价值诠释维度。

康德是这样描述审美过程的：

> "为了判断某一对象美或不美，我们不是把它的表象凭借悟性联系于客体，以求得知识，而是凭借想象力（或想象力和悟性相结合）连系于主体和它的快感和不快感"。"如果说，一个对象是美的，以此来证明我有鉴赏力，关键是系于我自己心里从这个表象看出什么来，而不是系于这事物的存在。"[6]

康德这种"审美表象论"引发了近现代西方美学的超越意向和主体论诠释维度。（黑格尔则引发了社会存在和真实性的诠释维度）审美表象联系于客体方面，它本身具有物质性，它表现了特定客体，指涉社会存在；但是它又不是对对象的认识，所以谈论审美表象是否真实反映社会存在、在这里是没有意义的。由此引发出审美无利害的观念。审美表象又联系于主体方面，它指向情感之维，但不是获得概念的普遍性、绝对理念等，所以艺术不是抽象、不是说教。由此引发出审美诠释的主体性维度。

有人曾对现代西方价值观研究的方法论进行总结，指出："西方现代价值观的主客体问题，实质上就是主体问题。在他们那里，主体就是人、人的情感、人的经验，从这样的主体去建构主客体关系。这样，一个十分抽象的哲学理论，就成为以上各种价值观体系必须依赖的手杖，靠着它走进每个人的生活、进入人们的心灵。"[7]



价值观所指涉的是主体的情感、愿望和追求。它促使主体去行动，它与商品价值概念有一个重要区别：商品的价值概念关涉的是物，是劳动产品，它包含着人与自然的关系；而价值观更强调的是主体的意向性精神生活。新康德主义弗莱堡学派的代表人物之一李凯尔特把世界分为两大王国：现实王国和价值王国。价值观更主要的与价值王国相关，它要探讨的是主体的价值创造活动。李凯尔特把人的价值创造活动分为六个领域："(1)逻辑领域：真理是价值，其判断是主体的态度；(2)美学的领域：美是价值，直观是主体的态度；(3)具有非自身的圣物等等的神秘主义领域；(4)伦理的领域：道德是价值，自由的活动是主体的态度；(5)和(6)的领域相应的是色情和享乐主义的世界观。"[8]英国批判理性主义者玻普尔提出了著名的"世界 3 "理论。他把宇宙进化分为三大层次：一是物理客体的世界；二是意识状态的世界；三是思想的客观世界，包括科学思想、诗的思想、艺术作品的世界。这个"世界 3"就是价值的存身之所。

不管是李凯尔特的价值王国，还是玻普尔的"世界 3"，都是关涉主体的创造性活动。

李凯尔特把价值当成区分自然和文化的标准，文化的创造过程也即价值的创造过程。于是，真、善、美、快乐就是价值，因而，主体性、主客体关系、生命意识、自我意识、自我实现、自由、解放、乃至死亡意识等，都是价值学的题中应有之义。

七十年代末八十年代初，中国呼唤着个体的自由、解放、独立、创造，西方的主体性哲学为这种时代呼声提供了哲学上的思路，尼采式的价值哲学大受欢迎。在美学上，再现说、摹仿说让位于表现论、创造说，流贯于汉赋和明清市民文学中那种对于人情物事的关注，让位于对主体情感生活的审美趣味。而作为一

种诠释，价值学的诠释维度(尤其是尼采式的)成为八十年代以来中国文学诠释和美学诠释的重要潮流。

同现代西方马克思主义一样，二十世纪八十年代以来的主体性哲学思潮把对于苏联模式的现实主义美学的超越作为主体价值诠释的起点。

在当代西方美学界，人们往往把“马克思主义美学家”与马克思、恩格斯本人区别开来，把“马克思主义美学”与马克思、恩格斯本人的美学思想区别开来。对于十九世纪俄国模式的现实主义美学，法兰克福学派的代表人物马尔库塞大不以为然，称之为“正统的马克思主义美学”。在《审美之维》一文中，他对俄国模式的马克思主义美学进行批判性的考察。所谓“正统”，实际上就是指俄国模式的现实主义美学，这种美学“从占统治地位的生产关系的总体出发去解释一件艺术作品的性质和真实性；尤其是……把艺术作品看作是以某种确定的方式，表现着特定社会阶级的利益的世界观的看法。”[9] 马尔库塞认为这种正统理论是违背马克思本人的理论观点的。

马尔库塞的质疑主要针对以下观点：

1. 在艺术与物质基础之间、在艺术与生产关系总体之间，有一种定形的联系。因此，随着生产关系的变化，作为上层建筑的一部分的艺术本身也应当发生变革。当然，艺术同其他意识形态一样，也可以落后或超前于社会变化。

2. 在艺术作品与社会的阶级之间，也有一种定形的联系。只有上升阶级的艺术才是唯一真诚的、真实的、进步的艺术。它表达着这个阶级的意识。

3. 所以，政治和审美，革命的内容和艺术的性质，趋于一致。



4. 作家的责任，就是去揭示和表现上升阶级的利益和需求（而在资本主义，上升阶级就是无产阶级）。

5. 没落的阶级或它的代表，只能创造出“腐朽的”艺术。

6. 现实主义（以多种不同含义）被看作是最适应于表现社会关系的艺术形式，因而是“正确的”艺术形式。[10]

这些美学观点是以一定的本体论为基础的，即把物质基础作为真正的现实存在。马尔库塞认为这种诠释维度忽略了审美的解放功能、超越功能。审美的超越功能关注的是主体的内在性，藉此可以从资本主义社会的交换关系和交换价值的网络中撤离出来，而走进生存的另一维度去体验人类的内在源泉：激情、想象、良心。可以说，现实主义美学的诠释维度关心的是人的社会存在（以物质生产关系为基础的），而审美的超越维度则对个体的内在历史感兴趣。在正统理论看来，一件艺术作品究竟是不是真诚的或真实的，这取决于它的内容是否正确地反映其时代的社会环境（阶级关系、生产关系），因而客观性、典型性和批判性就成为这种理论的核心范畴，以这种理论去诠释《红楼梦》，则对阶级关系感兴趣；而马尔库塞的超越理论则认为，一件艺术作品的真实性在于它的“成为形式的内容”，即它的审美形式上。艺术以其自律的形式成为完整自足的审美对象，其审美形式使人从现存社会压抑中解放出来。

马尔库塞指出苏联模式的马克思主义美学把物质基础作为真正的现实存在，而在政治上低估了非物质力量，低估了整个主体领域尤其是个体的意识和潜意识的力量、内在性、情感和想象。“正是伴随对主体的内在性的认可，个体才跳出了交换关系和交换价值的网络，从资产阶级社会的现实中退出，走进了生存

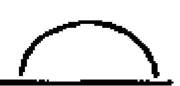
的另一维度。”[11]这就是主体价值维度。

马尔库塞认为，艺术的政治潜能并不在于艺术的内容表现了政治斗争，而是在于审美形式本身。艺术通过其审美的形式，既抗拒着现存的社会关系，又超越它们。文学的革命性并不是因为它的内容写的是工人阶级，写的是“革命”。“文学的革命性，只有在文学关心它自身的问题，只有把它的内容转化为形式时，才是富有意义的”[12]具有革命性的艺术作品，是那些“借助审美的形式变换，以个体的命运为例示，表现出一种普遍的不自由和反抗的力量，去挣脱神化了（或僵化了）的社会现实，去打开变革（解放）的广阔视野”[13]的艺术作品。

这种审美解放旨在强调主体价值的艺术显现。所谓的审美形式也就是主体价值体验的形式的审美显现。所以这种主体价值体验的形式能抗拒、超越现存关系。审美主体这种赋形的能力，就是艺术的革命性之所在。这种审美解放旨在强调艺术的创作主体的价值王国、“世界 3 ”，而经验世界在这里只是审美主体的价值整合的对象、材料。

余英时曾经指出，以马尔库塞、阿尔都塞为代表的西方马克思主义之强调“异化”、“主体”、“人文主义”等问题，都是旨在强调文化超越功能。[14]正是出于这种文化超越意向，余英时试图提出《红楼梦》研究的新典范[15]，划分《红楼梦》研究的两个世界[16]。

如果说，五四新文化运动的输入西方文化、提倡科学、民主，更多的是与反专制、与救亡意识联系在一起，那么，二十世纪七十年代末以来的主体性哲学思潮，虽同样以输入西方文化为重要特征，但它与反决定论、与强调主体超越联系在一起。



二 性爱与圣爱

有人说,《红楼梦》是一部爱情小说;有人则说,《红楼梦》通过爱情描写,表达了……的主题。无论如何,爱情描写是《红楼梦》的重要内容。

然而,《红楼梦》却不仅仅写爱情,不仅写贾宝玉与林黛玉的爱情、柳湘莲与尤三姐的爱情,它还写了贾宝玉对其他"女儿"的感情,这种感情却不是"爱情"两字所能涵盖的。《红楼梦》第五回写贾宝玉梦游太虚幻境,警幻仙姑对他说:

> 尘世中多少富贵之家,那些绿窗风月,绣阁烟霞,皆被淫污纨袴与那些流荡女子悉皆玷辱。更可恨者,自古来多少轻薄浪子,皆以"好色不淫"为饰,又以"情而不淫"作案,此皆饰非掩丑之语也。好色即淫,知情更淫。是以巫山之会,云雨之欢,皆由既悦其色、复恋其情所致也。吾所爱汝者,乃天下古今第一淫人也。

在警幻仙姑看来,肉欲、性、男女爱恋之情等都是淫(《红楼梦》的作者同样持此看法,看贾瑞之死可知)。而她所爱贾宝玉者,是因为贾宝玉属"意淫"之辈,也即是说,贾宝玉的"意淫"不同于肉欲、性、男女爱恋之情:

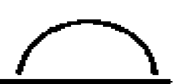
> 淫虽一理,意则有别。如世之好淫者,不过悦容貌,喜歌舞,调笑无厌,云雨无时,恨不能尽天下之美女供我片时之趣兴,此皆皮肤淫滥之蠢物耳。如尔则天分中生成一段痴情,吾辈推之为"意淫"。"意淫"二字,惟心会而不可口传,可神通而不可语达。汝今独得此二字,在闺阁中,固可

为良友，然于世道中未免迂阔怪诡，百口嘲谤，万目睚眦。

意淫，乃是一种天性中的痴情，它与女性的关系是一种“良友”的关系。关于“意淫”的内涵，脂砚斋一语点破：“按宝玉一生心性，只不过‘体贴’二字，故曰：‘意淫’。”意淫不是占有，不是“互爱”、“互惠”，不求回报，而是给予、奉献。这样看来，意淫具有形而上学意味。

关于“意淫”、关于贾宝玉的“情”的形而上性质，不少学者注意到了。夏志清在《〈红楼梦〉里的爱与怜悯》[17]（以下简称“夏文”）一文里把贾宝玉对大观园众女儿的爱理解为怜悯与同情远胜情欲。这种理解非常准确地把握到贾宝玉“意淫”的最大特点。所谓爱餐远胜爱，也可译为圣爱远胜性爱。这一判断同样强调了贾宝玉的爱（意淫）的形而上色彩。

夏文指出了《红楼梦》作者对于淫欲（皮肤滥淫）、对于性的否定态度。在小说里，纵欲者都在作者否定之列，如贾珍、贾琏、贾瑞等。而主人公贾宝玉在小说里的功能主要不是做为一位情人。他与袭人的性关系仅仅成为他的性启蒙的工具。尽管“自此宝玉视袭人更比别人不同，袭人待宝玉更为尽心”[18]，但是，这唯一的一次性关系之后，小说再也没有写他与袭人的肌肤之亲或在这贞操奉献的基础上进一步的性爱关系。他与晴雯的亲密程度，他对晴雯的欣赏也始终停留在观赏的阶段，以致晴雯临死之时犹自后悔从前未把身躯奉献。他对林黛玉的爱情，更是刻骨铭心、感人肺腑，却始终没有性的成分。所以夏文指出：“宝玉面对一个女孩时的典型感情是崇爱和怜悯——崇拜她表现的神圣之美和理解力，悲悯的是不久她必定被迫屈从于一种婚姻状态和不可免的（如果她能活着）享受贪婪、嫉妒和毒恶之乐，这种神圣之美不久即完全失落。”用“圣爱”来描述贾宝玉的意淫



(体贴),显然是把握到贾宝玉的爱的忘我的特点,起码比起那种"淫即意淫,其实质性内容是肉体欢悦和精神意趣两不离的情爱"[19]的观点来,更符合贾宝玉的实际情状。

在具体的分析过程中,夏志清的艺术感受力与洞察力超越了他的基督教概念。他认为"这部小说的悲剧本质就在于同情和遁世(Detachment)两种相对要求间的拉锯战",如果把这里的"同情"理解为通过对对象的忘我的关注、体贴,通过这种关注、体贴从而建立起一种超越任何现实需求的诗化的人际联系,通过建立这种诗化联系去排遣因追求适性逍遥、自由自在的生存方式而造成的孤寂凄冷,那么,夏志清的观点的确把握住《红楼梦》的悲剧本质。但是,"爱餐"(或译为"圣爱")等基督教概念毕竟有其文化的规定性,这类基督教概念毕竟不可能融入《红楼梦》的文化背景中,它忽略了贾宝玉的爱与怜悯的内在依据。

余英时在《〈红楼梦〉的两个世界》一文(下简称"《两个世界》")里对上述第五回的引文的理解是:"大体说来,他认为情可以,甚至必然包括淫;由情而淫则虽淫亦情。故情又可叫做'意淫'。"[20]而曹雪芹反对的只是无情之淫,即"皮肤滥淫"。把贾宝玉写成有情有淫之人,其目的是:"曹雪芹有意要告诉我们,贾宝玉其实是一个有情有欲之人;所不同者,他的欲永远是为情服务的,是结果而不是原因。"[21]所以贾宝玉变成了这样的形象:"曹雪芹写宝玉情淫具备,清浊兼资,正是为了配合他所创造的两个世界。"[22]

刘小枫在其《拯救与逍遥》一书里认为,夏志清把曹雪芹所给出的具有形而上学意味的"情"等同于基督教的 agape (圣爱),是一种随意性的比附[23]。我以为,如果所谓的"等同"是指把贾宝玉的具有庄禅审美意趣的"情"等同于基督教的宗教情

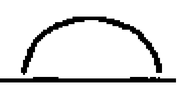
怀，那当然是随意的比附。然而，夏志清显然并不是在此意义上去使用“agape ”或“eros”等概念的，他的《红楼梦评介》[24]表明了这一点。夏文在使用“agape ”和“eros”等概念之后，紧接着的一句话是“怜悯与同情远胜情欲”，这才是夏志清的真正意思。如果所谓的“等同”是指贾宝玉的“情”与基督教的“agape ”一样具有形而上学意味，那么，我以为这种比较可以说明不少问题。

诚如刘著所指出的，“圣子耶稣以自我牺牲奉献给苦难的人类的爱表明，上帝所倡导的爱是给予的、倾身倾心的爱，绝非互惠的爱，……”[25]撇开那些关于圣爱与爱欲的关系、神性与人性的关系不谈，圣爱的这种“给予的、倾身倾心的爱，绝非互惠的爱”的特点正好用来说明贾宝玉的“意淫”的特点。

刘著把夏文的这种对比斥为随意性的比附，这与刘小枫对《红楼梦》的“意淫”的理解有关。刘认为：“……意淫，它是一片痴情、纯情，但始终不离弃‘情’的感性动荡和肉体欢悦。”[26]

依我理解，上引《红楼梦》第五回引文可分为三层意思：第一，“好色即淫”、“知情更淫”，警幻的目的就是要警劝这种幻情（淫）；第二，“吾所爱汝者，乃天下古今第一淫人也。”意思是，我所喜欢你的就是你跟上述的情（淫）不同，你有另一种淫，这种淫使你成为天下古今第一淫人；第三，你的这种奇特的淫就叫做“意淫”，它的特点是：“惟心会而不可口传，可神通而不可语达。……在闺阁中，固可为良友，然于世道中未免迂阔怪诡，百口嘲谤，万目睚眦。”这种意淫是贾宝玉天分中生成的一段痴情。

无论是余英时，还是刘小枫，都把第一层与第二层意思的关系理解为承接关系，而不是转折关系，即理解为好色、知情是淫，我之所以喜欢你就因为你是这种淫。这样，意淫就被理解为包含着好色、知情的淫。实际上，第一层与第二层意思的关系应该



是转折关系。按这种理解，意淫就与好色、知情之淫、皮肤滥淫不同，实际上，意淫并不是一个性爱意义上的概念。所谓"好色即淫，知情更淫"，指的是轻薄浪子的"淫"，是警幻仙姑所要否定的，贾宝玉的"淫"不属此类。所谓的好色、知情、既悦其色、复恋其情等，正是淫污纨袴、轻薄浪子、流荡女子的"皮肤滥淫"。而所谓"意淫"，指的是一种不包含性意向的对女性的关注、体贴、同情、怜悯。既然不包含性意向，所以就不是占有、不求回报、不是互爱互惠了。所以在闺阁中可为"良友"，是一种"友"的关系。

余英时等学者对上引《红楼梦》第五回引文的误解，导致了对贾宝玉的"性情"、爱的性质的误解，从而导致对《红楼梦》的价值思考取向的误解。

尽管在实际生活中，贾宝玉的确情、欲兼资，尽管在性方面，曹雪芹不是一位禁欲主义者，但是，对于性，曹雪芹显然有一种回避的、价值否定的意向。如果作者对于性有一种价值肯定的意向，那么，他笔下的贾瑞之死就不会写得如此可怜与可笑。有正本第十二回的总批说："请看贾瑞一起念及至于死，专诚不二，虽经两次警教，毫无翻悔，可谓痴子可谓愚情，相乃可思，不能相而独欲思，岂逃倾颓。作者以此作一新样情种，以助解者生笑，以为痴者设一棒喝耳。"贾瑞的这种情的痴的程度显然不亚于贾宝玉，可谓至死不渝。贾瑞之情更多的是欲，是性。脂砚斋说的"新样情种"，即是在贾宝玉等情种、痴者之外的另一种情种、痴者。而作者的用意是相同的，即"为痴者设一棒喝"的反面教材。

如果说，曹雪芹的《红楼梦》是以"情"补"天"，以"情"补庄禅的逍遥之境的孤寂，那么，这里的"情"即是那种不包含性意向的对于女性的审美观照。

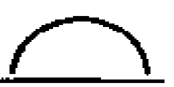
刘著从中国传统的价值形态的大背景中去透视《红楼梦》的

以“情”补“天”。刘著认为，一方面，当儒家的价值信仰面临危机的时候，当中国诗人从儒家的价值信仰中“走出”来的时候，他们往往走进庄禅的“适性逍遥”的世界，“庄禅的适性逍遥毕竟要比儒家的荒唐之‘理’好得多，它无论如何是一种‘自由’。庄禅的适性逍遥毕竟为人退出入世功名的儒家式的无聊纠缠提供了一种境界。”“另一方面，不少的诗人又不能安身于一个无情清虚的世界，在他们看来，逍遥之境什么都好，在这个超历史、超时空、超生死的境界中，可以感受到莫大的智性快慰。唯一缺乏的只是真情、纯情的温暖……逍遥之境最终把人变为‘无知、无识、无爱、无憎’的石头，对一切都漠不动心。”按刘著的理解，曹雪芹所面临的重大问题是：“成了石头还谈什么感情呢？诗人甘愿变成无情的石头么？适性逍遥既是中国诗人的最终出路，而这条出路又为无情的石头所堵塞，要最终解决出路，就得消除因无情带来的清虚冷寂，使逍遥之境充满情爱的纯真。”

实际上，这里已涉及到人性的自成悖论。一方面，人有适性逍遥的需求，自由自在，无拘无束；另一方面，人有情感需求，爱与被爱，合群，融入社会。这两方面都是人性的内涵，但是，这两个方面之间却是互相对待、互相否定的。关于人性的自成悖论，二十世纪德国法兰克福学派的主将之一弗洛姆在其《逃避自由》一书曾作了较为全面详尽的论述。向往自由，是人的本性；而融入社会，在与他人的联系上获得安全感，同样是人的本性。这个悖论是人性自身不能消除的。

诚然，《红楼梦》的“情”是形而上意义上的“情”，在贾宝玉身上，的确可以看到这样一种意向：既想适性逍遥，又想保持一种诗化的社会联系。

刘著是在儒家价值信仰面临危机、庄禅的逍遥之境又孤寂



难捱的特定情景下去诠释《红楼梦》的，所以它有特定的期待。问题的关键是，《红楼梦》是否真正满足这种期待。

刘著首先把《红楼梦》的一僧一道视为佛、道或庄、禅的价值信仰的形象符号，把石头作为“无知、无识、无爱、无憎”的无情的逍遥之境的形象符号，把贾雨村作为儒家价值观念的形象符号，无论这些表述对于刘著的理论展开如何方便，这些表述的不恰当却是显而易见的。在拙著《轮回与归真》里，我曾这样指出：

> ……一僧一道实际上不是什么和尚、道士，他们只不过是曹雪芹“色空”体验的象征符号。他们或叫茫茫大士、渺渺真人，或叫癞头和尚、跛足道人，或轮流独出，或结伴同行。一开始。当石头被女娲氏遗弃而自怨自愧时，一僧一道来至青埂峰下，见石头鲜莹明洁，甚属可爱，便在上面刻字，然后带它入世，到“昌明隆盛之邦、诗礼簪缨之族、花柳繁华地、温柔富贵乡”去走一遭。这里，一僧一道对于尘世并非如佛教那样，认定尘世只是苦海。他们对于尘世的心理是矛盾的，他们虽在玄幻之境，但偶尔还会谈及红尘中的荣华富贵；他们认为“那红尘中却有些乐事”，只不过快乐至极则会导致悲哀。这里，一僧一道本身已显示了曹雪芹那种独特的体验：感觉的真切性与生命的不确定性的矛盾。只不过对他们来说，他们更愿意以生命的不确定性的化身出现。如果从佛教或老庄意义上看这一僧一道，那肯定是不合格的和尚和道士。当曹雪芹想表达对于生命的不确定性的体验时，一僧一道就出现了。[27]

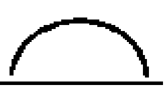
贾雨村也不是儒家价值信仰的代表，他的乱断葫芦案正表明他是儒家道德理性的堕落者，贾宝玉一再闻到了他身上的浊

臭味。相比之下，把贾政视为儒家道德价值信仰的虔信者，则是较为恰当的。而大荒山下的石头也不是"无情"的化身。大荒山下的那颗石头本有"补天"之思，不得补天便"自怨自艾"，堕落情根。这是一块有情有性的石头。把石头的幻形入世理解为"无情的世界急待'情'去补全"的艺术象征，这不免把《红楼梦》的构思、创作看得过于理念化。

我以为，贾宝玉的"意淫"，他的爱大观园里众女儿，在大观园里甘充下役，这并不是因为他对众女儿、丫鬟们的思想、情趣有什么了解，除了林黛玉、薛宝钗、史湘云这几位与他最亲近的女性之外，他并不想知道其他众女儿的思想、感情、需要、处境。众女儿只不过是作为他的审美直观的对象。他只想在对众女儿的凝视中忘却自我。所以，他的所谓"意淫"、体贴、给予的实际意义就是：忘我——忘我地给予，在给予中忘我。

所谓"忘我"，即是要忘却"我"的现实性和主体性。对此，我曾经在一篇文章里[28]探讨过，认为：

> 贾宝玉讨厌仕途经济，嘲笑"死名死节"这种封建政治伦理的价值形式。他拒绝那个社会，而那个社会也就抛弃了他。他否定社会的普遍价值信仰，自绝于社会，他的个体主体性与社会的普遍秩序相抵触。他保住了自己的贞操，同时也换来难以排遣的孤独感，他的自我面临着严重的内在分裂。这便是贾宝玉所面对的现实性。贾宝玉讨厌仕途经济，所以觉得仕途经济的活动主体——男子是浊臭的。在贾宝玉看来，闺阁是与男人的世界相隔绝的，男人那种建功立业的价值观念是不能进入闺阁的。他把闺阁当成安心立命的安乐园，把"众女儿"当成生命存在的唯一系绳。袭人说她要离开贾府，贾宝玉喟然长叹："早知道都是要去的，



我就不该弄了来。临了剩我一个孤鬼儿！”[29]爱“女儿”成了他麻痹孤独感的奇妙绝招。他甚至爱屋及乌，爱“女”成癖。凡是有女性的妩媚秀美者，他都爱，他因此而被当成同性恋者。蒋玉菡、秦钟、北静王这三位男子之所以受到贾宝玉的喜欢，就因为他们都具有“女儿”的特点，蒋玉菡是演小旦的，自然是“妩媚温柔”；北静王则是“生得美秀异常，性情谦和”；秦钟则是“眉清目秀，粉面朱唇，身材俊俏，举止风流，似更在宝玉之上；只是怯怯羞羞有些女儿之态”。爱他们与爱“女儿”一样，实际上是通过对一种与从事经邦济世的事业的男人迥然不同的气质的爱慕，从而达到忘我。至于这些男子实际上是不是在从事经邦济世的事业，贾宝玉实在是无心问津了。

…………

事实上，不管是对众女儿的“意淫”，还是对女性化男子的同性恋，贾宝玉都仅仅停留于观赏的阶段。只有远距离的凝望（亦可称为发呆、发愣），才能实现“钗黛合一”，才是真正的“意淫”。的确，贾宝玉曾说过：“我见了女儿便清爽，见了男子便觉浊臭逼人！”这只是站在远处观赏。倘若距离拉近了，了解了众女儿的个体特征和个体差异性，那么众女儿的现实性便以空前的可触性进入贾宝玉的意识，于是“钗黛合一”就成为空想。薛宝钗和史湘云皆天生丽质，当贾宝玉拉近距离看清她们的灵魂深处的时候，他发现她们并不纯洁，因为她们喜欢男人的事业——仕途经济。这使贾宝玉大为失望且恼怒：“好好的一个清净洁白女儿，也学的沽名钓誉，入了国贼禄鬼之流，这总是前人无故生事，立言竖辞，原为导后世须眉浊物，不想我生不幸，亦且琼闺绣阁中，

> 亦染此风，真真有负天地钟灵毓秀之德。”
>
> 看来，贾宝玉是因为对现实性深怀恐惧才如此义无反顾地遁入“色”门的。他是把“钗黛合一”、“意淫”、“耽美”当成逃避现实性的麻醉剂的。……

可以说，“意淫”并不是心心相印或你情我愿的性爱，而是一种不考虑所有对象的差异性与意愿的给予，这是对他人主体性的无视与轻侮。所以意淫最终不可能使他摆脱痛苦。

这样看来，贾宝玉的“意淫”与其说是爱与怜悯众女儿，倒不如说是自恋、自怜。贾宝玉之怜香惜玉是为了排遣因拒绝社会而产生的孤独感，而他对香消玉殒的悲剧体验，实质上则是对自己关于“纯洁”的信仰的失去现实根基深表悲哀。

夏志清还深刻地指出，在《红楼梦》的后四十回中，“在宝玉精神觉醒这个戏中的悲剧性的困难是：无感情是一个人之精神解脱的代价吗？知道一个人的完全无力拯救人类秩序的受苦和同情较好呢？还是知道获得精神解脱后，一个人只变成一块石头，对周围的悲苦无动于衷而仍追求个人解脱好呢?”我以为这一语击中高鹗续书的要害。它实际上指出了同情与怜悯在后四十回里已被禅道的彻悟所消解。在后四十回中，同情让位于遁世，准确地说，是在遁世的行为发生之前，同情已让位于遁世的心理。实际上，曹雪芹始终没有坚定地认可儒、道、佛、禅的理想境界，(当然他也没有坚定地反叛儒、道、佛、禅的价值信仰)即使在曹雪芹笔下，贾宝玉最终以“出家”为结局，那也只是以“出家”作为行动上的抗议，我想曹雪芹不至于幼稚到把当和尚、做道士作为摆脱苦难、走向极乐的涅槃。高鹗笔下的贾宝玉出家的描写，其肤浅正在于此，在对于儒、道、佛、禅的价值反思上，曹雪芹显然比高鹗深刻得多。

三　大观园：乌托邦？

大观园在《红楼梦》里的重要性，这几乎是每一个《红楼梦》研究者都承认的。然而，研究者的研究旨趣不同，其笔下的大观园就呈现出不同的意义。考证派在其研究工作中一直给大观园留下较多的篇幅。对于考证派红学来说，大观园（乃至整部《红楼梦》）的地点问题，并不仅仅与《红楼梦》的生活素材相关。在考证派红学看来，这是一个"《红楼梦》内容与康熙朝史实直接关联"这一基本观点能否成立的问题。《红楼梦》中的大观园在生活中是实有其地的——这也几乎是每一个《红楼梦》研究者认可的。俞平伯说："我先说一个根本的假定，就是《红楼梦》所叙述的各处，确有地底存在，大观园也决不是空中楼阁。这个假定所根据的有两点：(1)《红楼梦》是部'按迹寻踪'的书，无虚构一切之理。(2)看书中所叙述宁荣两府及大观园秩序井井，不像是由想象构成的。"[30]有的学者甚至认为，大观园是贾府为迎接元妃省亲而建造的，《红楼梦》已被假定为曹雪芹的自叙传，那么，元妃的历史原型也应姓曹。但是清代妃嫔中并无姓曹者，所以元妃省亲的情节被考证出"里面材料大半从南巡接驾一事拆下来运用的"[31]，这样，大观园的原型即位于康熙南巡时曹家接驾的所在地江宁。如果大观园是在北京，那么，它就与康熙南巡无关，这与考证派的史学旨趣显然相违背。尽管大多数考证派学者认为《红楼梦》写的是发生在北京的事情，但历来关于《红楼梦》的地点问题的争论，都是在传统史学的学术旨趣下展开的。

然而，大观园的虚构成分也是考证派红学所承认的。俞平伯说：《红楼梦》里的大观园"有三种因素：(一)回忆，(二)理想，

(三)现实"[32]这里提到了大观园的理想因素:大观园"以理想而论,空中楼阁,亦即无所谓南北,当然不完全是空的……"[33]

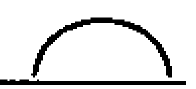
大观园(乃至整部《红楼梦》)的理想的、虚构的因素与传统史学的实录原则是相悖的。尽管考证派红学承认了大观园(乃至整部《红楼梦》)的理想的、虚构的因素,但这种承认远未进入《红楼梦》及其作者的主体价值意向的维度。

纵观红学史,我们可以发现,凡是强调《红楼梦》的主体价值思考的,都必然要首先强调《红楼梦》虚构成分。当这些学者在提出《红楼梦》的小说的、文学的性质,强调《红楼梦》具有虚构的、理想的因素时,他们的真正意图是:在主体价值思考的维度上诠释《红楼梦》。夏志清是如此,宋淇、余英时亦复如此。又由于这些学者往往不明确陈述主体价值诠释意向,因而他们往往陷入到"《红楼梦》的写实与虚构、真与假、创造性与传统性的比例大小"这一类并非对话的对话之中而难以澄清。

正因为这类学者的意向是诠释主体价值,所以他们往往把《红楼梦》的虚构性与其写实性的对立提到如此尖锐的地步。其实考证派红学依据其史学旨趣把考证的着重点放在《红楼梦》与史实相关的部分。似乎还没有听说过哪一位考证学者说《红楼梦》里没有想象虚构的成分。

如果把问题提到主体价值诠释维度上,那么,诸如"《红楼梦》有多少写实的成分和虚构的成分"之类的问题就成为题外话。

最早意识到大观园对于表达价值思考的重要性的,是夏志清的《〈红楼梦〉里的爱与怜悯》,夏文指出:"……但一个人可以在大观园的相对的宁静中为艺术而生存。当然这个园子是为元春所盖,但奉元春之命这大观园成了贾府的孩子们的住宅,她要



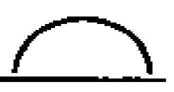
他们能享受她在宫闱中被夺去的那种友情和温暖。因此大观园可以象征地被看做受惊恐的少年少女们的天堂，它被指定为诱使他们了解成年人的不幸。”显然，这种表述是以伊甸园为对照的。夏志清关于贾宝玉与众女子的关系与命运的表述，也是以亚当与夏娃、禁果、爱情、罪恶等相对照的。本来，在所有的对于大观园的（乃至对于整部《红楼梦》的）价值学诠释的学者中，夏志清是最能感受艺术形象的复杂性的学者之一，他深刻地指出了大观园的现实性，他说在大观园里，“……性不能被排除于这些青年男女们的生活之外；性是他们的梦和期望的主要因素。因此，经过宝玉和诗友们那短暂的天真烂漫的插曲之后，最后发现的是绣春囊，这玩意儿促成了他们这个园子的衰微（宝钗有预感地已先自动离去）。对年轻情侣——司棋和潘又安——而论，这个图画也许只不过是用以记忆他们的爱情之物，但对于贾府年纪较长的妇人们——她们有愚蠢的恶意和麻木的受挫，因之就是一个惊人的启示，那蛇已进了伊甸园，年轻女孩们的被保护的贞洁已经受到连累。所以就组成了一个搜查队，这个家族中隐而未发的怨恨便全部揭开了，晴雯必须死于极端的不幸与悲惨中，迎春必须屈服于一种无法说出的残酷的严苛囚禁。所有这些愚蠢行为，都藉口说是为了惩罚和保护纯洁。”但由于夏志清的西方文化的背景，这里的现实性显然局限在性的范围内，因而他可以同时把大观园象征地看做受惊恐的少年少女们的天堂。夏文所赋予大观园的这种象征义在后来的其他学者那里被转换成“理想国”、“乌托邦”，大观园被视为一种新的社会制度。于是，对于《红楼梦》的价值诠释就落实到政治价值、伦理价值之上。刘著把大观园当成陶渊明的桃花源的清代翻版：“大观园的世界既抵抗了尘世世界的肮脏和堕落，也不沾滞人世间的经世

事务，在这里，连礼乐教化也没有力量。同时，大观园又不是与红尘绝对没有干系，它只是一种在逻辑上没有说明而在心理上说明了的人世净土。这个世界——人间仙境的象征是诗与花——柔情与意趣。花象征着女性般的本然真情的柔美、干净，它给予人的永远是温馨和柔爱，使人万不能产生伤害一切的念头；诗则象征着意趣、韵致始终不离弃感性情态的欢愉。只有在大观园中，所有这一切才达到了完整的综合。如果中国文学意识的发展史上也有乌托邦观念的演进，那么从桃花源到大观园，这个乌托邦从致虚寂的'无知无识'演进为情韵并致。"[34]

宋淇在《明报月刊》第八十一期上发表了那篇被余英时誉为"第一篇郑重讨论《红楼梦》的理想世界的文字"[35]的文章《论大观园》。

在《论大观园》[36]（下称"宋文"）一文中，宋淇认为《红楼梦》属于西洋文学中 fiction 范围，是出于想象虚构的创作。指出："不论大观园在曹雪芹笔下，如何生动，如何精雕细琢，终究是空中楼阁，纸上园林。曹雪芹非但做到古为今用，还做到人为我用，利用他所见到的、回忆中的、听来的、书本上看来的，再加上他的想象，揉和在一起，描绘成洋洋大观的园林。根据《红楼梦》的性质，曹雪芹的创作方式，曹雪芹的性格，我们可以说作者不会、也不可能迁就任何现成的园子来做大观园的模型。"

接着，宋文从贾宝玉关于"女儿三变"和女人一嫁了男人就比男人更可杀等观点得出这样的结论："大观园是一个把女儿们和外面世界隔绝的一所园子，希望女儿们在里面，过无忧无虑的逍遥日子，以免染上男子的龌龊气味。最好女儿们永远保持她们的青春，不要嫁出去。大观园在这一意义上说来，可以说是保护女儿们的堡垒，只存在于理想中，并没有现实的依据。"



实际上，在这个结论之前，应加上"贾宝玉认为"的字样，也即，这种理想性只不过是贾宝玉的一厢情愿而已。把贾宝玉的一厢情愿当成大观园的实际情形，当成大观园的理想性的表现，这是不恰当的。实际上，在具体的情节展开过程中，《红楼梦》的作者一直表现了大观园的女儿们（除林黛玉、晴雯外）都有与男子一样的龌龊气味，都生活于各种各样的利害冲突之中，都做着各种各样的现实利害打算。把大观园当成伊甸园，实际上忽略了大观园的现实性。大观园并不是"女儿们的堡垒"，防止染上男子龌龊气味的堡垒，大观园本身与大观园外面的世界在本质上并无两样。贾府的男性极少涉足于大观园，这并不能使大观园的女儿们超现实。大观园里那些貌似剔除任何功利考虑的极富审美意味的吟诗作对、猜谜行乐的描写，并不足以消解大观园的"窝里斗"的现实性。

正因为宋文把贾宝玉的一厢情愿当成大观园的理想性，所以也把贾宝玉对于大观园的幻灭感当成大观园的悲剧根源之所在。宋文说："大观园本身代表一种理想，可是这个理想的现实依据是非常之脆弱的。同一切理想一样，它早晚有幻灭的一天，不过它幻灭的来临，应该来自它内部发展的规律和逻辑。""《红楼梦》的悲剧感，与其说来自抄家，不如说来自大观园理想的幻灭，后者才是基本的，前者只不过是雪上加霜而已。"而促使大观园理想的幻灭的内在因素就是时间："有一个重要因素使大观园的继续存在不可能。这因素不是别的，就是：'时间'。"实际上，用这些观点来描述贾宝玉对于大观园的幻灭感，也许更为合适。

所有这一切似是而非的观点都来源于论者不愿意正面陈述自己的主体价值诠释意向。实际上大观园的理想性就诞生在贾宝玉的意识里。于是，贾宝玉的主体价值体认将成为论述的

中心。

宋文关于大观园的基本观点在余英时那里得到继承，而且被作为余氏的“《红楼梦》的两个世界”的著名观点的逻辑起点，最后导引出新的“红学范式”来。

在《近代红学的发展与红学革命——一个学术史的分析》[37]（下称“余文”）一文中，余英时提出了新的“红学范式”。这个“新‘典范’是把红学研究的重心放在《红楼梦》这部小说的创造意图和内在结构的有机关系上”。这个新典范的特点有二：“第一，它强调《红楼梦》是一部小说，因此特别重视其中所包涵的理想性与虚构性。……第二，新‘典范’假定作者的本意基本上隐藏在小说的内在结构之中，而尤其强调二者之间的有机性”。在这种观点看来，索隐派、考证派不是把《红楼梦》当小说读，而是当作史书读，它们的观点不能涵盖《红楼梦》的整体结构，因而它们面临着“技术崩溃”的危机，而“封建社会阶级斗争论”虽然以小说《红楼梦》本身为研究对象，“但‘斗争论’对于《红楼梦》研究而言毕竟是外加的，是根据政治的需要而产生的。它不是被红学发展的内在逻辑所逼出来的结论。而且严格地说，‘斗争论’属于历史学——社会史——的范畴，而不在文学研究的领域之内。”

应该承认，二十世纪七十年代初期，中国大陆曾出现庸俗社会学的泛滥，它根据特定的政治需要肢解、曲解《红楼梦》。但是，这并不等于说，从社会历史的维度去诠释《红楼梦》的主旨的方法就是庸俗社会学，就是外在于红学发展的内在逻辑。相反，红学的发展的内在依据正在于社会历史发展的内在逻辑。红学的发展，从脂砚斋、题咏派，到索隐派、考证派，再到王国维、夏志清、宋淇、余英时诸先生的主体价值诠释方法，都与各自时代的

学术旨趣、理论热点、价值思考等密切相关，而一个时代的学术旨趣、理论热点、价值思考又有其时代的政治、经济、文化根源。只不过在强调学术发展与社会历史的关系时应注意形形色色的中介物。

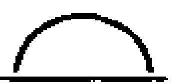
诚然，社会学分析不在美学的领域内。但是，从小说的整体结构出发、从特定社会的历史本质、社会关系出发去分析小说的主旨，则是现实主义美学的主要特点。然而，以治史学而著称的余英时之否定文学的社会历史维度的诠释，之所以对大观园的“窝里斗”等现实避而不谈，是与他的“文化超越”的价值取向联系在一起的。

在这篇文章的将近结束处，余英时点明了新典范的真正意图：“新‘典范’复力求突破‘自传说’的牢笼而进入作者的精神天地或理想世界；因此它又超越了历史考证的红学传统。由此可见，不但《红楼梦》中有现实世界和理想世界之分，红学研究中也同样有两个不同的世界。‘自传说’所处理的只是作者生活过、经历过的现实世界或历史世界，而新‘典范’则要踏着这个世界，而攀跻到作者所虚构的理想世界或艺术世界。”

那么，这个“理想世界”与现实主义美学所注意到的理想世界有何区别呢？在余英时的另一篇文章里可在找到答案。在“《两个世界》”一文里，余英时划分了《红楼梦》的两个世界：“曹雪芹在《红楼梦》里创造了两个鲜明而对比的世界。这两个世界，我想分别叫它们作乌托邦的世界和现实的世界。这两个世界，落实到《红楼梦》这部书中，便是大观园的世界和大观园以外的世界。作者曾用各种不同的象征，告诉我们这两个世界的分别何在。譬如说，‘清’与‘浊’，‘情’与‘淫’，‘假’与‘真’，以及风月宝鉴的反面与正面。我们可以说，这两个世界是贯穿全书的

一条最主要的线索。把握到这条线索，我们就等于抓住了作者在创作企图方面的中心意义。"《红楼梦》的两个世界，也就是乌托邦的世界与现实的世界，大观园代表乌托邦的世界，而大观园以外的世界则是现实的世界。

《两个世界》是以宋淇的《论大观园》为起点去论述大观园的乌托邦性质的。那么，它的乌托邦性质表现在哪里呢？第一，大观园是一个把女儿们和外面世界隔绝的一所园子，所以《两个世界》与《论大观园》一样极力把大观园描绘成一个自足的独立的人格实体，极力证明没有男子进入过大观园，即使偶尔个别男人踏进大观园，那也只是浮光掠影、一晃不见了。这种证明旨在把大观园世界与大观园外面的世界对立起来。所以，第二，《两个世界》认为："在书中主角贾宝玉的心中，它更可以说是唯一有意义的世界。对宝玉和他周围的一群女孩子来说，大观园外面的世界是等于不存在的，或即使偶然存在，也只有负面的意义。"这样看来，大观园与外面的世界的对立就不仅仅是女儿与男子的对立，而且是由女儿与男子各自象征的意义、价值的对立，是干净与肮脏的对立，是价值信仰的对立。第三，所谓乌托邦是指关于理想社会制度、秩序的空想学说，《两个世界》显然也注意到这一点，所以它说："但是大观园中的'咱们'也不都是一律平等的，理想世界依然有它自己的秩序。'桃花源'是中国文学史上最早的一个乌托邦。照王安石说，它是'但有父子无君臣'。换言之，桃花源中虽无政治秩序，却仍有伦理秩序。大观园的秩序则可以说是以'情'为主，所以全书以情榜结尾。但由于情榜已不可见，今天要想完全了解作者心目中的秩序，可以说已无可能。大体上说，作者决定情榜名次的标准是多重的；故除了'情'字外，我们还得考虑到其他标准如容貌、才学、品行、以至身份等等



……书中诸人与宝玉之间关系的深浅、密疏，必然会在很大的程度上决定着他们在情榜上的地位。而了解大观园世界的内在结构，也就必须个别地察看书中诸人如何在'石兄'处挂号了。"从小说的结构特点看，贾宝玉在大观园里无疑处于中心地位。"情"、容貌、才学、品行、身份、与宝玉的亲疏关系等，所有这一切能构成为大观园的秩序吗？所谓秩序、制度包含着社会形态、社会关系、行为模式、社会规范、行为准则等义项。《两个世界》一文所列出的"情"等因素，有哪一个是大观园的女儿们共同遵守的规范、行为模式、准则呢？有哪一个体现了大观园独特的伦理关系呢？除了贾宝玉和林黛玉两人都不谈"仕途经济"之外，我们恐怕很难找出其他女儿们所共同遵守的与大观园之外的世界不同的规范、准则。至于"情"字能否成为大观园这个乌托邦世界的社会形态的重要特点呢？于是，第四，《两个世界》说："即大观园中的生活是不是真的干净？如果大观园跟外面的现实世界同样的肮脏，那么我们所强调的两个世界的对照，依然难免捕风捉影之讥。"《两个世界》自己回答道："原则上曹雪芹在大观园中是只写情而不写淫的，而且他把外面世界的淫秽渲染得特别淋漓尽致，便正是为了和园内净化的情感生活作一个鲜明的对照。"它的意思是，曹雪芹在大观园中只写情而不写淫。在《两个世界》的注解中，余英时对"情"与"淫"的关系作了进一步的说明：由情而淫，虽淫亦情；有淫无情，即为皮肤滥淫。所以，不管大观园里是否出现过性行为，女儿们的一切都是以情为出发点的。所以司棋与潘又安的"奸情"未必一定是什么罪恶，更谈不上什么肮脏。

总的来说，《两个世界》认为，大观园的"情至上"使大观园呈现为乌托邦的社会形态。至于这个"情"的内涵，余英时在另一

篇文章《"眼前无路想回头"——再论〈红楼梦〉的两个世界兼答赵冈兄》[38]一文中作了进一步的说明:"这里所谓的'情',主要指爱情而言,但其他的情感(如骨肉之情,友情之情)也同样包括在内。""总而言之,大观园理想世界的一切活动是环绕着宝玉这个中心而展开的,所以宝玉是'诸艳之冠',是'总花神',在'情榜'中又总领六十名女子。这是理想世界的内在秩序;而维系此一秩序的基本动力则是一个'情'字。"按照这一说明,大观园的薛宝钗、贾探春、史湘云等,都应排除在"情"的范围之外,也即应排除在大观园之外。

从夏志清、宋淇,到余英时,再到七十年代末以来中国大陆的一些论者[39],都把大观园称为乌托邦。然而,他们基本上都是在"不存在的地方"这个意义上使用"乌托邦"一词。余英时虽然指出大观园的秩序,却没有对这种秩序的超现实性、理想性作出有力的说明。

如果要使"大观园是乌托邦、理想国"的观点成立,那么必须证明以下两点:一、大观园有一种不同于历史上存在过的任何一种社会制度的制度;第二,大观园世界具有超现实的性质。

关于第一点,如前所述,且别说政治、经济、文化等方面的具有体系性的制度,仅从社会规范、行为准则看,就可发现,大观园并没有一条其成员共同遵守的有别于大观园外面世界的规范,也不存在一条普遍存在于众多成员身上的行为模式,也不存在一种前所未有的社会关系。所以从制度形态方面看,大观园显然不能称为乌托邦。

退一步说,姑且以"空想、虚构和童话"这些乌托邦的外部特征去衡量大观园,大观园也不能称为"乌托邦"。

实际上,曹雪芹对大观园的描写是多层次、多侧面、多视角

的。首先有“隐”与“显”的不同层次。从“显”处看，大观园便呈现为“乌托邦”论者所描述的那种情境。从“隐”处看，贾府里那种“窝里斗”同样在大观园里悄悄地进行着[40]，黛玉与宝钗、与湘云，袭人、晴雯、金钏、小红、司棋，这些人物身上有着丰富的现实性，这个现实性绝不仅仅是性。在贾府的家政上有过“兴利除[illegible]”、“小惠全大体”的出色表演的女主角贾探春和薛宝钗，就是大观园[illegible]个被某些论者称为“不沾滞人世间的经世事务”的理想国的女主角。第[illegible]十二回“憨湘云醉眠芍药裀”最可说明《红楼梦》的“隐”与“显”的不同[illegible]次。对于这一回，王蒙先生曾有这样评价：“湘云痛饮后倒在山子后[illegible]青板石凳上睡着，四面芍药花飞了一身，手中扇子落到地上，半被落[illegible]埋起，一群蜂蝶闹嚷嚷围着她飞，又用鲛帕包了一包芍药花瓣做枕[illegible]……真是全大观园唯一的至纯至美的自然之子的形象！光明的青春之[illegible]神的形象！自由与欢乐的形象！它成为《红楼梦》全书的一个明亮的光斑，令人羡赏，令人欣然。而这样一个美善光明的形象，既是由天真爽快的史湘云完成的，又是由大观园的山、石、花、蜂、蝶以及天光水色完成的。读了这一段，真像是一股清泉，清洗掉了贾珍的荒淫、贾蓉的下作、贾琏的龌龊、凤姐的恶毒、大观园的奴才们的各怀鬼胎、战云密布，也清洗掉了宝黛爱情中的无限忧愁悲苦，甚至你想不到《红楼梦》中竟有这等人物这等场面！……”[41]这是对于《红楼梦》的“显”的一层的最富诗意的概括与评价。然而，就是这个“憨”湘云，曾与薛宝钗一样，以“仕途经济”这一在贾宝玉看来是最无聊、最庸俗、最龌龊的人生道路去劝谏过贾宝玉。她的这一劝谏行为，是通过他人之口说，曹雪芹并不作正面描画。从这里，我们可以到一个“隐”之又“隐”的叙述层次。如果说，槛外人妙玉是“云空未必空”，那么，“憨”



湘云则是"云憨未必憨"。

诚然，"乌托邦"论者所描述的也并非毫无根据。从贾宝玉的视角看，他的确希望大观园真能脱俗超凡、纯洁、诗化。《红楼梦》对他的这种期望的心理有过很动人的描写，而诗社、诗会的那些描写的确给人一种印象，似乎在事实上，大观园正是贾宝玉的理想国。这是小说的"显"的表层描写，实际上，贾宝玉清醒得很。小说第三十一回写道："那宝玉的性情只愿人常聚不散，花常开不谢；及到筵散花谢，虽有万种悲伤，也就没有奈何了。"所谓的"乌托邦"、"理想国"，只不过是贾宝玉的"性情"之"愿"，只不过是从贾宝玉的视角去看而已。但小说中还有作者的视角，从这个视角看，就可以见到大观园的现实性。不能把贾宝玉的一厢情愿作为对于大观园的理解的唯一依据。在我看来，大观园的意义主要在于让贾宝玉完成对于存在价值的体验。本来，贾宝玉以为可以在大观园的相对的宁静中为艺术而生存，然而，随着情节的发展，贾宝玉也渐渐地终于感受到艺术人生在大观园中并不永恒。艺术地生存，在大观园中也只不过是瞬间的感觉而已。

余英时等持"大观园是乌托邦"的论者的出发点在于认为，《红楼梦》研究应把方向转移到曹雪芹的主体价值体认上来。所谓"小说的"、"虚构的"、"想象的"、"空中楼阁的"、"乌托邦的"、"理想国的"……所有这些，无非是在强调曹雪芹的创造性，强调曹雪芹在历史事件、社会生活的基础上所产生的主体意向，强调曹雪芹所营构的"第二自然"。然而，虚构性与理想化之间、写实性与现实性之间并不能划等号。通过论证大观园的虚构性、想象性去强调曹雪芹的主体意向，这是对于考证派的矫枉过正的结果。这一点使得考证学者有理由向他们提出具有史学旨趣的



问题。红学史上的余、赵之争就是因此而起的。

赵冈在《"假作真时真亦假"——〈红楼梦〉的两个世界》[42]（下称"赵文"）中针对余英时的"两个世界"的观点提出了自己不同的看法。主要观点是：一、以"盛衰论"为对照。"盛衰论"认为《红楼梦》是一部描写家族兴衰的小说，"雪芹要把自己家族史实小说化"，曹雪芹著书时曾大量取材于他自己家族的真实历史（真），书中也有虚构的部分（假），真的部分为"主"，假的部分为"从"。赵文认为，新的理论（指余、宋等人的观点）则"认为'假'为主，'真'是从。小说的主旨是要描写一个理想世界，而以现实世界来烘托陪衬。"所以，"盛衰论"与新的理论的区别在于对"书中真假两部分的主从关系"的看法不同。

这样，赵文一开始就把余英时的价值学论题转换为史学的事实判断的论题。赵文的"真""假"属于事实判断的范畴，而余英时等的"真""假"则属于主体价值判断范畴。这就是余英时等学者那种通过论证虚构性去强调主体性的手法所留下的把柄。

赵文以史学、经学的学术旨趣贯穿始终。它认为《红楼梦》主要写家族盛衰，虚构的部分作用有三：一是发挥他的恋爱观与人生观；二是衬托真，造成戏剧性；三是烟幕作用，使真更隐蔽以符合"真事隐"的撰写原则。赵文认为，如果曹雪芹的主旨是集中于大观园理想世界，那么，其幻灭的方式以大观园的女儿们短命死亡，结婚出嫁为最合情合理，但《红楼梦》却以抄家为收场方式。抄家的情节对于"理想世界论"是没有必要的，而对于"盛衰论"来说则是绝对必要的。

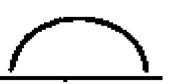
正因为赵文的旨趣在于史学的事实判断，所以"盛衰论"涉及的是《红楼梦》的题材、内容和创作动机；而余英时等的旨趣则在于主体价值判断，所以"两个世界"论涉及的是《红楼梦》的题

旨、意义、价值。“真假的主从关系”这一问题在赵文那里是一个史学的问题，而在余英时那里则是一个价值学的问题。可以说，赵文所讨论的与余英时等所讨论的是不同领域的论题，赵文的论题属于经验领域，而余英时的论题则属于价值领域。表面上他们唇枪舌剑，实际上，他们各说各的，风马牛不相及。

余英时对赵冈的反驳显然是放弃了价值学的论题而进入到赵冈的史学的事实判断、事实还原的经验论题之中了。[43]

余英时对于“斗争论”的批评，旨在扭转“政治决定论”的局面。在论述《红楼梦》的两个世界时，他在尽量把大观园理想化的同时也把它抽象化，从而把大观园作为人格整体与大观园外面的世界对立起来。这样，一方面，大观园被抽象化，另一方面，大观园外面的世界被作为这种抽象的理想的对立面，同样被作了抽象化的处理，这两个世界的对立被描述为清与浊、纯洁与肮脏的对立。这样，大观园作为历史社会存在的本质与大观园外面的世界作为历史社会存在的本质就被迷失了，这是双重的迷失。

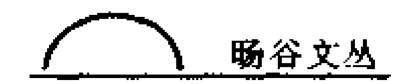
实际上，余英时并不是要把意识形态与社会历史、政治、经济的关系割裂开来。政治、经济制约着精神文化，但精神文化又有自己相对独立的领域。余英时在《红楼梦》研究中强调作品的虚构性、理想性，强调作家的创造性，这与他一贯主张的文化超越观念一脉相承。在《论文化超越》一文中，他着重思考中国文化危机与文化出路问题，提出了文化超越的观点。这里，文化指一个民族的生活方式，主要是精神生活方面的事，如思想、学术、宗教、艺术之类，大致以规范与价值为主。余英时要强调的是文化也有相对独立的领域（相对于政治、经济），尽管在实际人生中，政治、经济、文化等互相联系，浑然一片，但是，“说文化是一



个相对独立的领域也就是肯定‘文化超越’——相对的而非绝对的‘超越’。”[44]

文化的超越性在近代受到普遍的怀疑。原因复杂，但决定论意识的泛滥是一个重要原因。现代决定论的背后有几个共同的“基本假定”。“大致说来，这些‘假定’包括：物质决定精神、有形的决定无形的、具体的决定抽象的、粗糙的决定精致的、下层的决定上层的、卑微的决定高贵的、深层的决定表面的……等等。‘决定论’的另一面则是‘化约论’……”[45]在二十世纪，决定论在人文社会科学领域占有主流地位。这些决定论基本上都排斥文化超越观念。这种现代决定论倾向与中国近代历史密切相关。十九世纪中期以来，民族的长期屈辱感使中国人不得不以追求国家的富强为最高目的。但仅以富强为目的却使中国人走上了急功近利和专重物质成就的道路。他认为，五四时代提倡“科学”和“民主”始终未曾超过喊口号的阶段。对于西方科学和民主背后的文化成分——宗教的、哲学的、历史的等等，我们的知识几乎是零。我们对“民主”、“科学”、“社会主义”的理解其实大部分是中国旧观念的现代化装。中国知识分子接受社会主义是以儒家公、私及义、利之辨为根据的。社会主义被理解成“天下为公”一套道德理想；资本主义则被看作代表“自私”的经济制度。中国知识分子拼命想摆脱传统、拥抱西方，但始终未能跳出传统的思维模式。[46]这种近代以来的救亡意识导致了近、现代中国对物质决定论、经济决定论的趋近，从而也导致了中国文化只能在西方文明后面亦步亦趋，陷入浅薄的功利意识和物质意识的危机之中。

余英时认为，文化作为一种精神力量对于历史的推动作用，在当今的世界已得到证明。他认为，文化超越正是中国文化摆



脱危机的出路所在。他关于《红楼梦》理想世界的论述，与他对文化超越的主张的阐发同出一辙。

四　悲剧的主体价值体验

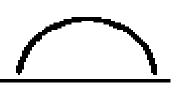
1. 悲剧超越

在对生命存在的悲剧性体验上，尼采与叔本华一脉相承；但在悲剧美学上，尼采与叔本华大异其趣。作为美学范畴的悲剧，不仅以生命存在的悲剧性为表现对象，而且以生命对于存在的悲剧性的抵抗、抗争的精神为表现对象。尽管抵抗、抗争的结局依然是悲剧主人公的毁灭的不可逆转，但抵抗与抗争则赋予这种审美观照以真正的悲剧精神。

这种对于不幸与毁灭的顽强抵抗与最终无效，正是《红楼梦》贯穿始终的悲剧命运，正是贾府悲剧命运与贾宝玉悲剧命运相同的内在模式，也是家族衰败主题与存在的悲剧体验主题相同的展示趋势。

王国维说，《红楼梦》是彻头彻尾的悲剧。如果这是指《红楼梦》不像以往悲情作品那样以大团圆结束，那是符合事实的。如果这是指《红楼梦》以贾宝玉的出家结束，那么，王国维这一判断未免忽略了悲剧的主体抗争精神。

从家族悲剧的层面看，《红楼梦》从一开始就一再预示贾府的衰败结局，贾府的实权阶层也自始至终感受到、认识到这个衰败趋势。从第二回冷子兴的演说荣国府，到第五回的宁荣二公之亡灵嘱托警幻和"红楼梦曲"，再到第十三回秦可卿托梦王熙凤，这个家族悲剧的阴影以谶语的形式笼罩在贾府的上空；贾宝

玉自“抓周”开始，以至后来作为“孽根祸胎”的种种行径，使得家族悲剧命运作为一个现实劫难使贾府的实权阶层深为忧虑和悲哀。面对这种悲剧命运，贾政强迫贾宝玉读书，王夫人选择有助于宝玉读书中举做官继业的配偶，薛宝钗、史湘云、花袭人等劝宝玉走“仕途经济”的“正”路，王熙凤、贾探春改革贾府的内部管理，开源节流、赏罚分明，一如自古以来贤相之治国……所有这些都表现出对于悲剧命运的不甘屈服、顽强抵抗。正是这种不甘屈服、顽强抵抗的主体精神赋予家族衰败以悲剧的美学精神。这种主体超越的性质可以用马克思的一句话来概括：“当旧制度自身相信而且也应当相信自己是合理的时候，旧制度的历史就是悲剧性的。”[47]

而贾宝玉、林黛玉、晴雯等面对厄运而进行的反抗、斗争，这种主体超越的性质则属于恩格斯所说的那种“历史的必然要求与这个要求实际上不可能实现之间的悲剧的冲突”[48]。

关于贾宝玉、林黛玉身上表现出来的“历史的必然要求”也即他们的叛逆言行的性质，何其芳通过分析明末清初黄宗羲等思想家与封建正统的种种联系（正统的与叛逆的、专制主义的与人本主义的），指出即使《红楼梦》的作者受黄宗羲等的影响，也属于封建主义范畴中的叛逆与平等传统。张毕来则通过对《红楼梦》中贾宝玉的具体言行与传统儒学理论与教育实践的关系的分析，指出贾宝玉的叛逆言行所叛的对象是封建社会的教育实践和政治实践，他叛逆的立场则是封建正统。

这样，与其在封建主义范畴之外的阶级、生产关系等去寻求对贾宝玉叛逆言行的诠释依据，不如回到曹雪芹时代的文化命题。这个时代的文化命题直接构成曹雪芹的叛逆思路。

在《红楼梦》里，有几对明显对立并举的概念：女儿与男子、

闺阁与世道，意淫情痴与仕途经济，清爽与浊臭，这几对概念是同一主题的不同表达，同一主旋律的不同变奏。这个主旋律就是纯洁与污浊。在封建时代，世道自然是男人的世道，仕途经济自然是属于男人的事业。这样，“男子”便是官场、世道、仕途经济的象征。于是，当贾宝玉嗅出官场、世道和仕途经济的浊臭气味的时候，当他把这种感觉表述为“男子是浊臭的”的时候，他就自然会把“女儿”当作其对立范畴而赋予“纯洁”的象征意义。

“男子是浊臭的”，这是曹雪芹的社会批判的独特表达方式，曹雪芹的社会批判的对象主要是官场和家族。以今天的阶级分析来看，这种社会批判的对象是封建主义、封建礼教，因而曹雪芹的社会批判就被理解为反封建、反礼教，而另一方面则是提倡个性解放、民主自由。然而，在《红楼梦》里，作为官场和家族的腐败的对立范畴却是“纯洁”、“清爽”。这与中国哲学、中国思想对其文化命题的界定与表述方式有关。

“人欲”与“天理”的关系，人的生命需求与社会本位的价值取向的关系，主体的内在超越与社会历史的理性的关系，这是中国哲学、中国思想所面对的真正的文化命题。自从孔子的儒家思想产生以来，中国文化主流一直在思考着如何去建立大一统的专制等级制度。这种制度要成为可能、要获得强化，就必须以放弃或压抑个人私欲为前提。为此，它必须建立一种社会本位的意识形态。孔子的仁、礼思想，尤其是孟子的义利之辨和舍生取义思想，正是表明了这样一种价值取向。它以价值形式去抑制个体的生命需求，以使对专制等级制度的绝对性的确认成为个体的自觉。程朱理学把这种价值取向推向极端，表述为“存天理，灭人欲”。儒家传统思想把对于专制等级制度及其价值体系的绝对理性的顺从规定为“善”的人性，然后要求个体放弃生命



的感性需求，把“从善”内化为个体的价值观，这必然蕴含着本体论与认识论、先验假定与道德实践的深刻矛盾。一方面，社会绝对理性要求个体泯灭自我本位意识，体认善，体认外在理性的绝对性；但另一方面，对绝对理性的“自觉”体认必须由每一个个体去完成。作为生命体，个体的全部需求将与道德实践过程相始终，而且，与生命需求密切相关的某些心理素质如意志、情感、知性，将成为道德实践的必不可少的动力。那么，对以抑制个体生命需求为前提的社会绝对理性的确认怎样才能达到个体的自觉？唯一的途径只有一条，就是不给个体以独立思考、判断和选择的权利，通过政治暴力强制个体去盲从。然而，在理论上否定人欲的存在价值，在实际生活中并不能使人欲销声匿迹。生命毕竟是活生生的，如果通过政治暴力把“天理”规定为社会的绝对价值，那么任何动机都将打着“天理”的旗号出现，人欲也只好改头换面，画上“天理”的脸谱，在堂而皇之的“天理”幌子蔽护下，人欲获得了安全感和可能性。从人欲的角度看，这种改头换面是“人欲”不得已而为之的最佳途径；但是，“人欲与天理”的文化命题就转化成被表述为虚伪矫饰的道德问题。明清两朝把程朱理学规定为国教，赋予它至高无上的绝对权威，在它的重压下，人欲畸形地成长为虚伪矫饰。正因为程朱理学对人欲的否定程度之空前，因而明代社会的虚伪矫饰道德的严重程度也同样是空前的。王阳明曾这样描绘当时的伪饰道德：“外假仁义之名，而内以行其自私自利之实，诡辞以阿俗，矫行以干誉。掩人之善，而袭以为己长；讦人之私，而窃以为己直；忿以相胜，而犹谓之徇义；险以相倾，而犹谓之疾恶；妒贤忌能，而犹自以为公是非；恣情纵欲，而犹自以为同好恶；相凌相贼，自其一家骨肉之亲，已不能无尔我胜负之意，彼此藩篱之形；而况于天下之大，民

物之众，又何能一一体以视之。则无怪于纷纷籍籍，而祸乱相寻于无穷矣。"[49]李贽也曾无情撕去理学家耿定向的假道学面孔："所讲者未必公之所行，所行者又公之所不讲，其与言顾行、行顾言何异乎？"[50]虚伪矫饰，这就是明代中叶以来以李贽为代表的浪漫思潮所面对的文化命题，也是曹雪芹所面对的文化命题。曹雪芹的全部艺术想象就是以这一文化命题为起点的。

对于官场的浊臭之风，李贽斥之为伪饰，而提出"童心"作为对立范畴；曹雪芹则嗤之为"浊臭"，而提出"女儿"作为对立范畴。并非从人类学或生理学上研究儿童心理或妇女心理，而是把"童心"、"女儿"作为伪饰道德的对立面，作为人的纯洁自然天性的象征以表达自己的道德人格信念。所谓无材补天，便堕落情根，所谓梦游于太虚境、沉迷于大观园，无非表达这样的心理历程：本想跻身官场，以"治国平天下"，但官场的浊臭之风与他对于纯洁自然天性的信仰相悖，他拒绝了官场，而官场也抛弃了他，使他不得补天。但他并不因此而改变信仰，他把对纯洁自然天性的向往转化为对于大观园少女们的体贴与怜悯。但是曹雪芹清醒地知道，大观园并不永恒。它的女儿们在太虚幻境里属于"薄命司"。警幻仙姑引领贾宝玉梦游太虚境，就是要向他暗示女儿国的幻灭，暗示女儿们的"千红一窟""万艳同杯"的悲剧命运。与其说，"薄命司"暗示着金陵众钗的毁灭，不如说，它宣告了贾宝玉的"立足境"的破灭，宣告了曹雪芹的心灵依托之虚幻。

同李贽一样，同古代所有反叛程朱理学的人一样，贾宝玉不可能是一位个人主义者。甚至，他身上的个体化倾向并不强烈，他的天性的最大特点是"意淫"，是对少女的忘情的体贴与怜悯。

在贾宝玉的整个叛逆历程中，他始终显得被动，但绝不软



弱。当他被贾政毒打之后，林黛玉去看他，说："你从此可都改了罢!"贾宝玉长叹一声，道："你放心，别说这样话。就便为这些人死了，也是情愿的!"[51]对于贾宝玉的叛逆之至死不悔，作者没有予以太多的观念上的、心理上的交代，但是，这种抗争到底的意志力贯穿了他整个生命历程。尽管在仕途经济、"金玉良缘"的面前，他在行动上是一个失败者(读书中举、娶宝钗)，但是，"纵然是齐眉举案，到底意难平"，在悲剧中超越；在悲剧超越中，他的价值信仰得到了实现。

当贾宝玉的阶级属性被限定在封建主义范畴之中的时候，林黛玉的叛逆也就只能在封建主义范畴中得到解释。她与贾宝玉一样，厌恶仕途经济的人生道路和立身扬名的价值观，她与宝玉一样，厌恶从事俗务的男人。不同之处在于，贾宝玉把抽象的"女儿"，把庄禅哲学当成安心立命的依傍，尽量在周围的物事上寻求心灵的支撑点，所以他尽量融化进大观园这个环境中，他只愿人常聚不散、花常开不谢。尽管他也意识到终有筵散花谢之时，但那时虽有万种悲伤，也就没奈何了。而林黛玉唯一的支撑点则是贾宝玉。对贾宝玉之外的其他人，她无意与他们周旋，她只愿与贾宝玉一起从现实环境中割裂出来。所以她喜散不喜聚，这样，她的悲剧色彩比起贾宝玉来更加浓烈，她不仅要承受价值观念上的压力，而且要承受周围一切现实关系的压力，她正面承受了保持人格信仰与融入周围环境的两难处境的煎熬。

林黛玉曾经发问道："孤标傲世偕谁隐?"[52]这是一个充满着矛盾、犹豫、彷徨的问号。她似乎曾经动过"归隐"的念头，然而奇怪的是，她的归隐还要考虑"偕谁"，她为独自一人走出社会而感到寂寞。表面看来，她喜散不喜聚，而当她想要散的时候却希望有人与她一起去"散"，这是多么奇特的语言怪圈!

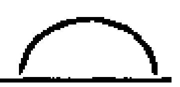
林黛玉还没有达到陶渊明的境界，陶渊明怀着自足的心理回到他自己的田园，过他的诗酒自娱的生活，所以他的心态与悲剧无缘。林黛玉却没有自足，她曾说："无立足境，方是干净。"然而，她的立足境却是与贾宝玉同证木石前盟。她始终生活于爱与被爱、自洁与合群的矛盾中。一方面，她孤高自许，目无下尘；另一方面，她的爱必须对象化，必须在对象身上去实现，必须与社会连结在一起。于是，她的感情、意志便与他人相关。她本来自足的世界向贾宝玉打开了一个缺口，容纳了贾宝玉这个混世魔王，而同时，她也与贾宝玉所属的那个世界相连结，她与那个世界的感情、意志、欲望息息相关。所以她不得不受沉沦之苦。

贾宝玉、林黛玉的叛逆体现了历史的必然要求，但这种历史的必然要求在当时是不可能实现的。林黛玉认为纯洁只存在于"天尽头"，在实际的现实关系之外去实现自己的价值信仰，这种意向无疑是超历史的，而她的悲剧结局也就不可避免的了。

2. 悲剧的消解

把美学上的悲剧视为对生活的不幸与苦难，即生活的悲剧性的表现，这往往会陷入悲观主义，其出路往往在于宗教的解脱。

关于《红楼梦》的悲剧性、悲剧精神、悲剧意识，这已经是一个老而又老的论题了。脂砚斋早就一再涉及这个问题。而第一位以西方的"悲剧"范畴正面涉及此问题的则是《红楼梦评论》的作者王国维。德国十九世纪哲学家叔本华说："写出一种巨大不幸是悲剧里唯一基本的东西。"[53]他强调的是巨大的不幸，目的是要人放弃生命意志。他说："……我们在悲剧里看到那些最高尚的〔人物〕或是在漫长的斗争和痛苦之后，最后永远放弃了

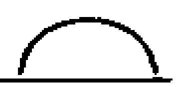


他们前此热烈追求的目的，永远放弃了人生一切的享乐；或是自愿的，乐于为之而放弃这一切。”[54]他反对主体超越、抗争精神，反对悲剧正义的问题。这样，宗教的解脱、自杀就被规定为悲剧的本质。

王国维的《红楼梦评论》就是叔本华反生命意志的悲剧观的中国翻版。第一章“人生及美术之概观”，概述了叔本华的唯意志论、反理性主义、审美直观、悲观主义、虚无主义等思想。第二章“红楼梦之精神”，诠释《红楼梦》的解脱精神。实际上，《红楼梦》的解脱观念是由后四十回完成的。而王国维的《红楼梦评论》也是以后四十回为依据的。他说：“读者观自九十八回以至百二十回之事实，其解脱之行程，精进之历史，明了真切何如哉！”可以说，《红楼梦》后四十回最具宗教的原罪观念与解脱意向。在这一点上，王国维用《红楼梦》(实际上是《红楼梦》后四十回)去诠释叔本华哲学、美学思想，可谓适合之至。王国维指出《红楼梦》第一百〇七回贾宝玉与和尚关于“自己的底里”的对话旨在点明“生活乃自己之一念之误，而此念之所自造也。”应该说，这是符合这段情节的基本意思的。至于他所说的“《红楼梦》一书，实示此生活此痛苦之由于自造，又示其解脱之道不可不由自己求之者也”，严格地说，这较接近后四十回的含义。王国维在论及“解脱”的实质时说，解脱的实质是拒绝一切生活之欲。以此为准则，他认为金钏的堕井，司棋的触墙，尤三姐、潘又安的自刎，柳湘莲的入道，芳官的出家，等等，都不是真解脱，因为他们都是“求偿其欲而不得者也”；而真正解脱的是贾宝玉、惜春、紫鹃三人，因为他们在出家之前已拒绝了生活之欲。在我们拒绝了王国维的悲剧本质观之后，王国维的这种比较倒是给我们提供了一条前八十回与后四十回的对比的思路。值得注意的

是，王国维所首肯的贾宝玉、惜春、紫鹃三人的"真正之解脱"都是在后四十回里完成的，而他认为非解脱的其他人的悲剧，则大多是在前八十回里完成的。其中，金钏、尤三姐、柳湘莲等人的悲剧写得非常动人，这几个人的悲剧则都是在前八十回里完成的。根据前八十回与后四十回的这种对比，我以为，我们完全有理由认为，前八十回的作者无意于叙述那种在解脱之前即已拒绝生活之欲的悲剧，而对于那种九死不悔、抱恨而终（或出家）的悲剧，作家着意尤深；而后四十回的作者显然对佛教的色空说教更感兴趣，对元代以来大量存在于戏曲、小说里的"度脱"母题更感兴趣，贾宝玉出家前后的情节更见出传统"度脱"母题的痕迹。如果我们认可美学的悲剧范畴应蕴含着主体意志、抗争精神等重要因素的观点，那么，上述的对比自然而然地产生这样的结论：《红楼梦》前八十回具有真正的悲剧精神，而后四十回则是在相当的程度上对前八十回真正的悲剧精神的消解。虽然第五回的金陵十二钗图册判词具有宿命论的意味，虽然在前八十回里作家多次暗示贾宝玉最终的出家，但第五回的《红楼梦曲·终身误》依然点明：贾宝玉"终不忘，世外仙姝寂寞林"，后四十回写贾宝玉出家时，这种"终不忘"就不见了。

第三章"红楼梦之美学上之价值"，认为《红楼梦》的美学价值不仅在于它是一部没有大团圆结局的彻头彻尾的悲剧，而且是悲剧中之悲剧，即它的悲剧根源不在于道德层面或命运层面，而是由于小说中各种人物位置、关系所造成的，悲剧的根源在于生活本身。在王国维看来，《红楼梦》乃是一部存在悲剧，是悲剧中之悲剧。它没有像其他中国古典悲剧那样，为悲剧安排了一个大团圆结局；它与孔尚任的《桃花扇》一样，是最具厌世解脱之精神的，是彻头彻尾的悲剧。



王国维着重指出《红楼梦》的存在悲剧性质。首先，它与《桃花扇》不同。尽管《桃花扇》也以出家为结局，但这种出家不是出于对存在本质的体验，而是出于对亡国之悲的体验，所以《桃花扇》乃是政治历史悲剧。《红楼梦》则不同，它写的是对人自身存在的悲剧性的体验。其次，按叔本华的悲剧理论，悲剧可分为三类：一类是伦理悲剧，由极恶之人制造悲剧；另一类是命运悲剧，盲目的命运造成悲剧；还有一类就是存在悲剧。这第三种悲剧比起前两种来，"其感人贤于前二者远甚。何则？彼示人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有故也……若《红楼梦》，则正第三种之悲剧也。"

在王国维看来，悲剧的根源不在于外在的、社会的因素。悲剧的诞生不是由于极恶之人或意外的变故，悲剧降临在"普通之境遇"中的"普通之人物"身上。因其普通、平常，故显得无处不在。从而显示出悲剧的必然性。悲剧的根源在于人的与生俱来的"生活之欲"。

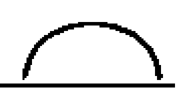
用"生活之欲"来解释悲剧根源，显然迷失了悲剧的历史意识。但是，王国维关于《红楼梦》每一个人物都是悲剧人物的观点，则是符合《红楼梦》的实际，从而有利于使我们的关注从贾府里的敌对势力之间的迫害与反迫害、控制与反控制的社会冲突转到了贾府里每一个人所共享的悲剧命运，从不同社会力量之间的冲突转到了存在的悲剧性质。固然，宝黛、晴雯、司棋等都落得个悲剧结局，而宝钗、袭人、王熙凤、贾政、王夫人等，同样难逃其悲剧厄运。就连贾府里的老祖宗贾母，也不能避免悲剧命运。

成之认为，十二金钗是《红楼梦》中的主要人物。作家以这十二钗代表世界上十二种人物，揭示了人生的十二种痛苦，而

《红楼梦》第五回的《红楼梦曲》,“实不啻全书之概论也”。对于〔红楼梦引子〕,成之诠释道:“人生世上,总总苦痛,其总原因果何在乎?作《红楼梦》者,以为原于人有知苦乐之性故也……足见苦乐非实境。所谓苦乐者,实人心所自造也。然则所谓种种苦痛者,吾人身受之,不能视为四周环境之罪,而当自归咎于其心矣。”对于〔终身误〕,其诠释是:“此节言人与人群之苦也……人生于世,无论何人,皆不能与人无关系……夫人与人相处之不能纯然相愿欲也,此实世界上一切苦之总根原也……”〔枉凝眉〕一节则被理解为“此言人生世界所处之境不能满足,亦出于天然,而无可如何也。”〔恨无常〕一节“悼人命之不常也。”〔分骨肉〕是“悼生离之苦”。〔乐中悲〕则“言人生在世,自然与苦痛以俱来,除大解脱,决无解免之方,破养生达观之论也。”〔世难容〕是“叹正直之不容也”。〔喜冤家〕是“伤弱肉强食也”。〔虚花悟〕则是“伤有知识者之苦,而破自谓深识者之谬也”。〔聪明累〕“叹权力执着之苦也”。〔留余庆〕“叹福善祸淫之说之不足恃也”。〔晚韶华〕则是“叹执着于富贵利禄者之苦也”。〔好事终〕乃是“破世俗是非之论,齐物之意也”。〔收尾·飞鸟各投林〕乃是总结,所谓“教人以免除苦痛之法也。因果之理,如响应声,毫发不爽,故本节极言之。”[55]

可见,成之是以“色空”观念去诠释《红楼梦》的悲剧性的。这个诠释维度显然受王国维的影响。

于是,这种存在悲剧观便已蕴含着解脱的意向。在“解脱”这一点上,《红楼梦》美学切入了伦理学。也即是说,在王国维那里,《红楼梦》美学价值和伦理学价值统一于“解脱”之上。故第四章“红楼梦之伦理学上之价值”,申述解脱乃是伦理学上的最高理想。



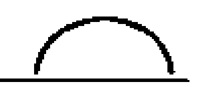
必须指出的是：一、王国维对《红楼梦》的悲剧诠释，其理论的起点、所面对的难题是中国传统悲剧的大团圆结局以及这种结局的民族文化依据——中国民族的乐天精神，大团圆结局无视生命的真实——存在的悲剧性。针对这一点，王国维强调悲剧艺术必须面对生命的悲剧性本质。故大力推崇一悲到底的、以悲结束的悲剧，所以他选中了《红楼梦》。二、在人生观上，王国维倾向于佛教的悲观主义人生观，而悲观主义悲剧理论的创始人叔本华，其哲学思想深受佛教思想（原罪）的影响，同时，他又将这种悲剧理论表述推向体系化，所以，王国维选中了叔本华，而不是选中尼采；同时，他选中了《红楼梦》后四十回，因为后四十回正是佛教观念的原版照搬，这正适合以叔本华的悲观主义悲剧观去诠释，而与尼采的酒神精神背道而驰。

《红楼梦》后四十回的贾宝玉形象所表达的意义就如叔本华的所谓"那些最高尚的〔人物〕或是在漫长的斗争和痛苦之后，最后永远放弃了他们前此热烈追求的目的，永远放弃了人生一切的享乐；或是自愿的，乐于为之而放弃这一切"，或者用王国维的话说，是"使吾人离生活之欲"。这是悲剧的消解。

后四十回貌似完成了宝、黛爱情的悲剧结局，实际上只是完成一个悲惨的故事，而悲剧精神则大打折扣。在第九十七回"林黛玉焚稿断痴情，薛宝钗出闺成大礼"这一充满戏剧性的章节中，悲与喜的强烈对比使得林黛玉毋庸置疑地博得读者更多的同情与怜悯，而薛宝钗所得到的则是读者的憎恨。这里缺乏的是悲剧主人公贾宝玉、林黛玉对于命运的抗争意识，贾宝玉胡里胡涂地做了新郎，林黛玉则一直蒙在鼓里。在这一回之前，林黛玉与薛宝钗之间的直接或间接的冲突已不复存在了，令林黛玉忧虑、痛苦的不是薛宝钗对她与宝玉婚姻的冲击、破坏，而是宝

玉与他人定亲、自己健康情况每况愈下。第八十二回写林黛玉做了一个噩梦，梦见邢夫人、王夫人、凤姐、宝钗来向她道喜，说她父亲林如海将她许配给继母的亲戚，贾母又不帮她，甚至宝玉也不帮她，后来宝玉掏出自己的心。这个恶梦与凤姐的掉包计毫无关系，与第九十七回的戏剧性场面同样是风马牛不相及。在八十四回里，在贾母拒绝了宝玉与张家的婚事之后，凤姐提起了金玉良缘。林黛玉依然被蒙在鼓里，蒙在鼓里则不可能有任何抗争；而数回之后，当黛玉听知此事之后，很快就精神分裂，精神分裂则没有能力抗争。总之，在这个过程中，林黛玉始终是一个胡里胡涂的弱不禁风的受害者，她的意志与情感不负任何责任。作者并没有腾出应有的篇幅表现她的抗争——一如前八十回里的那种抗争。第八十七回林黛玉“感秋深抚琴悲往事”，所谓“悲往事”，只是对着以往宝玉送她的旧手帕而伤心，但这一悲情依然与宝钗无关，所以在悲秋之余，她重读宝钗的来书，叹道：“境遇不同，伤心则一。”于是和了宝钗四章。所谓“伤心则一”，指的是她觉得自己与宝钗一样“悲时序之递嬗兮，又属清秋。感遭家之不造兮，独处离愁”。而贾宝玉也在怀旧，第八十九回“人亡物在公子填词”，写的是宝玉写诗悼念晴雯。至“蛇影杯弓颦卿绝粒”，金玉良缘与木石前盟的矛盾才正面提出。然而第九十五回贾宝玉失玉疯癫、只管傻笑；第九十六回“泄机关颦儿迷本性”，林黛玉得知宝玉与宝钗的婚事，精神失常。自此，一个疯疯傻傻，一个恍恍惚惚，总之，宝黛两人已不具有正常人的意志。这种釜底抽薪的处理使得宝黛避免了与贾母、王夫人、凤姐、宝钗的正面冲突，从而也消解了悲剧精神所应有的抗争性。

第一一九回“沐皇恩贾家延世泽”，这是对家庭颓败结局的反拨，是对贾政、秦可卿、王熙凤等形象所构成的悲剧气氛的消

解；第一一八回“惊谜语妻妾谏痴人”，这是对宝玉悲剧性格的消解，夏志清把这种处理称为“道教的或禅的喜剧”：“当然曹雪芹不可能写成一个基督教的寓言；因此他表面上写了一个道教的或禅的喜剧，表现了人类在绝望和痛苦中的无希望的纷扰以及至少一个个人的解脱。”

在前八十回里，特别是在第五回里，作家也表现了一些色空观念及“情缘总归虚幻”的观念，但是，人生的大不幸、大苦难、悲剧人物的至死不渝的抗争、追求，则是以巨大的艺术魅力摄住了读者的心。这些情节的艺术效果，正如王国维所说的“眩惑”：“若美术中而有眩惑之原质乎，则又使吾人自纯粹之知识出，而复归于生活之欲。……徒讽一而劝百，欲止沸而益薪。所以子云有‘靡靡’之诮，法秀有‘绮语’之诃。虽则梦幻泡影，可作如是观，而拔舌地狱，专为斯人设者矣。故眩惑之于美，如甘之于辛，火之于水，不相并立者也。吾人欲以眩惑之快乐，医人世之苦痛，是尤欲航断港而至海，入幽谷而求明，岂徒无益，而又增之。则岂不以其不能使人忘生活之欲，及此欲与物之关系，而反鼓舞之也哉！”我们的出发点正好相反：正是这种具有巨大感染力的眩惑使得“情缘总归虚幻”的观念停留在抽象的说教的层面上。这一点也是明清小说、戏曲中具有“情缘总归虚幻”的所谓“色空”结局的作品的共同特点。

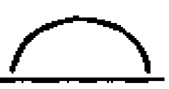
五　审美直观与伦理学维度

关于悲剧的定义，一般都引用亚里斯多德在《诗学》中的界定。亚里斯多德的悲剧定义对于后世的影响，不少学者认为是“摹仿”二字。我认为他的悲剧理论所展开的伦理学维度对后世

的影响同样是巨大的。亚里斯多德说:“摹仿者所摹仿的对象既然是在行动中的人,而这种人又必然是好人或坏人,——只有这种人才具有品格,〔一切人的品格都只有善与恶的差别〕——因此他们所摹仿的人物不是比一般人好,就是比一般人坏……喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人,悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。”〔56〕“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”〔57〕所谓的“好的”、“坏的”显然指人的道德品格。在亚里斯多德所概括的悲剧六大主要成分中,“性格”是其中之一。但这一“性格”与马克思主义美学的“性格”的内涵并不相同,它主要是一个伦理学范畴,亚里斯多德说:“‘性格’指显示人物的抉择的话,〔在某些场合,人物的去取不显著时,他们有所去取〕;一段话如果一点不表示说话的人的去取,则其中没有‘性格’。”〔58〕这一“人物的抉择”并不是指悲剧人物按自身的社会地位、阶级属性、利害关系、现实目的等去抉择,而是指戏剧人物的语言必须具有意向性、动作性。在第十五章,亚里斯多德对“性格”作了伦理学界定:“‘性格’必须善良。一言一行,如前面所说,如果明白表示某种抉择,人物就有‘性格’;如果他抉择的是善,他的‘性格’就是善良的。”〔59〕依然是从善恶等道德范畴去界定“性格”一词。

关于亚里斯多德悲剧理论的伦理维度,朱光潜先生在其《悲剧心理学》一书中一再点明。在《诗学》第十三章里,亚里斯多德有这样一段话:

> 第一,不应写好人由顺境转入逆境,因为这只能使人厌恶,不能引起恐惧或怜悯之情;第二,不应写坏人由逆境转

> 入顺境，因为这最违背悲剧的精神——不合悲剧的要求，既不能打动慈善之心，更不能引起怜悯或恐惧之情；第三，不应写极恶的人由顺境转入逆境，因为这种布局虽然能打动慈善之心，但不能引起怜悯或恐惧之情，因为怜悯是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的，恐惧是由这个这样遭受厄运的人与我们相似而引起的[怜悯是由不应遭受的厄运而引起的，恐惧是由这人与我们相似而引起的]，因此上述情节既不能引起怜悯之情，又不能引起恐惧之情。此外还有一种介于这两种人之间的人，这样的人不十分善良，也不十分公正，而他之所以陷于厄运，不是由于他为非作恶，而是由于他犯了错误……

朱光潜指出："在别处他（指亚里斯多德——引者）只谈怜悯和恐惧，在这里他却导入第三个因素，即道德感。"[60]实际上，这个道德立场一直是亚里斯多德悲剧理论的一个极其重要的核心和基础。什么人可以成为悲剧人物呢？什么样的快感才是悲剧快感呢？对此，亚里斯多德是从道德立场去陈述其观点的。所谓"好人"、"坏人"、"中等人"等概念都是缺乏历史感的概念，都是对于道德品质的评判。现实中的人并不如此简单，在这里，人被以道德化的手段符号化了。

亚里斯多德从道德维度去限定悲剧的人物和结构的做法，被黑格尔所继承。而黑格尔的正题、反题、合题的理论，使他更关注悲剧中两种力量的冲突与和解。黑格尔的悲剧冲突乃是两种道德力量的冲突，如慈爱、荣誉、责任、忠诚、爱国、虔诚等。而且，冲突的双方都有其合理性，只不过是由于各自的片面性和排他性，才形成冲突和悲剧，最后，冲突的双方都被扬弃，虚妄和片面的特殊性遭到了毁灭，对立的双方又回到统一，重新达到

和谐。

叔本华和尼采超越了这种道德立场，而直接审视人的存在本质。叔本华和尼采的悲剧观是他们的哲学观、存在论的一种延伸。叔本华把世界归结为意志、表象两个终极因素。这个意志就是终极的实在。匮乏和本能产生欲，欲导致了痛苦。一切的表象都是意志的客观化，都是痛苦的表征。于是，世界、生活与痛苦是同一的。这是对于存在的悲剧处境的体验。王国维在论及《红楼梦》的悲剧精神时引用了老子的一句话去诠释叔本华哲学："人之大患，在我有身。"存在本身就是一个痛苦的过程。所以，叔本华对于亚里斯多德的所谓悲剧正义不感兴趣，在他看来，悲剧的根源不在于人的过失，不在于不同的伦理力量的冲突，而在于人（包括冲突的任何一方）的"原罪"。[61]

叔本华以不幸的程度划分出三类悲剧："造成巨大不幸的原因可以是某一剧中人异乎寻常的，发挥尽致的恶毒，这时，这角色就是肇祸人……造成不幸的还可以是盲目的命运，也即是偶然和错误……最后，不幸也可以仅仅是由于剧中人彼此的地位不同，由于他们的关系造成的；这就无需乎〔布置〕可怕的错误或闻所未闻的意外事故，也不用恶毒已到可能的极限的人物；而只需要在道德上平平常常的人们，把他们安排在经常发生的情况下，使他们处于相互对立的地位，他们为这种地位所迫明明知道，明明看到却互为对方制造灾祸，同时还不能说单是哪一方面不对。我觉得最后这一类〔悲剧〕比前面两类更为可取，因为这一类不是把不幸当作一个例外指给我们看，不是当作由于罕有的情况或狠毒异常的人物带来的东西，而是当作一种轻易而自发的，从人的行为和性格中产生的东西，几乎是当作〔人的〕本质上要产生的东西，这就是不幸也和我们接近到可怕的程度了。



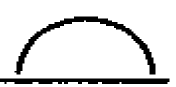
并且，我们在那两类悲剧中虽是把可怕的命运和骇人的恶毒看作使人恐怖的因素，然而究竟只是看作离开我们老远老远的威慑力量，我们很可以躲避这些力量而不必以自我克制为逋逃薮；可是最后这一类悲剧指给我们看的那些破坏幸福和生命的力量却又是一种性质。这些力量光临到我们这儿来的道路随时都是畅通无阻的。我们看到最大的痛苦、都是在本质上我们自己的命运也难免的复杂关系和我们自己也可能干出来的行为带来的，所以我们也无须为不公平而抱怨。这样我们就会不寒而栗，觉得自己已到地狱中来了。”[62]在他看来，伦理悲剧并不是最大的悲剧，因为它没有写出人生的大不幸，大不幸才是人生的真相。尼采说：“在道德的法庭面前，人生必不可免地永远是败诉者，因为它在本质上就是不道德的。”既然最高的悲剧是存在悲剧，那么，伦理之维就自然而然地被超越了。

王国维认定“欲”是人生之痛苦的根源，知识与科学、政治，只不过是“欲”之膨胀形式而已。摆脱痛苦即意味着必须摆脱、泯灭“欲”，一如釜底抽薪。那么，在这个人欲横流的世界上，有什么东西可以使人无欲而超功利吗？王国维把文艺（美术）具有解脱（或叫“净化”）作用视为文艺的本质，文艺是恶浪滔天的人生苦海边的一个避风港。因为文艺具有“欲者不观，观者不欲”的性质。他是如何得出这个结论的呢？他认为本来生活中的自然界有很多事物甚至人类的言语动作是可以成为审美的对象的。但是，这些实事实物与我们的距离太近，容易使人把注意力转向它们的实用价值。文艺的奇特之处，就在于它能割断“物我关系”。这一点是审美与实用的分水岭。

我们应注意王国维在语义转换上的一个关键性的过渡。“故美术之为物，欲者不观，观者不欲”。在西方美学史上，那种

强调审美的直观性质的美学理论大多是把视觉艺术作为理论提炼的原料。对于那些体现诸如对称、均匀、黄金分割率等“有意味的形式”的审美对象，当然是令“欲者不观，观者不欲”，使观者超然于利害之外。但是，对于语言艺术来说，语言是思想、意识、情感的载体。一个对语言艺术进行审美的读者，他应该忘却白纸黑字的物质性，例如，他不应该把这些写有黑字的白纸当成可以用来包裹食物的纸张。但是，他并不因此而与语言艺术的内容境界失去联系，这些内容、境界作为意识形态与读者保持着直接或间接的利害关系。有谁在阅读《红楼梦》时可以超然于贾府生活之外？目睹大观园的毁灭，有谁可以超然于利害关系之外？当读者为贾府生活所深深吸引的时候，已被他从当下的现实存在中分离出来，他周围的一切，比如书桌上的凌乱、灯光的黯淡、窗外的噪音，等等，所有这一切对他来说是不存在的，被遗忘的。他超然于他与周围环境的利害关系之外。但是，他能超然于《红楼梦》的艺术世界吗？即使王国维自己，他也不能超然，所以，他在谈了《红楼梦》的美学价值之后，他还要谈《红楼梦》的伦理学价值。这个伦理学价值与读者的价值判断直接相关。实际上，这个伦理学价值不只是《红楼梦》的美学价值的补充，而应该是《红楼梦》美学价值的核心内涵。当读者对《红楼梦》的伦理世界进行关注、评判的时候，他不能超然，因而他不能通过阅读《红楼梦》而超越、解脱生活之痛苦。

“审美无利害关系”(aesthetic disinterestedness)的命题是由十九世纪德国哲学家康德提出的。在《判断力批判》一书里，康德给“美”下了这样的界定：“美是无一切利害关系的愉快的对象。”[63]“无利害关系”是“鉴赏判断的第一个契机”，康德竭力地为审美判断的“普遍有效性”寻找永恒的基础。这个永恒的基

础不是在审美对象的意义生成性上去寻找，而是在审美对象的非功利性上去寻找。对于某种题材的雕塑、绘画，鉴赏判断可以是一种对其对象的实体性存在的冷漠的审美静观。审美，是对合目的性的形式的判断。在康德看来，鉴赏如果穿过形式而专注于对象的实体性存在，那么，这种鉴赏就不是审美判断。当然，应当看到，康德把他的“审美无利害关系”命题局限在特定的范围内。他曾提出“纯粹美”和“依存美”的分类：

> 有两种美：自由的美和只是依存的美。前者不以对象究竟是什么的概念为前提，后者却要以这种概念以及相应的对象的完善为前提；前者是事物本身固有的美，后者却依存于一个概念（有条件的美），就属于受某一特殊目的概念约制的那些对象。[64]

朱光潜说：“具体地说，究竟哪些事物属于纯粹美，哪些事物属于依存美呢？典型的纯粹美就只有‘花卉、自由的图案画，以及没有目的地交织在一起的线条’（第四节）。此外，‘单纯的颜色，例如一片草地的青色，以及单纯的音调，例如小提琴的某一单音’虽是‘多数人所认为本身就美的’，实际上却‘仅依存于感官，只能叫做愉快的’（第一四节），这就是说，它们只是单纯地满足感官……至于造形艺术都有所表现，即都有内容意义，就都只能属于依存美……就纯粹美不能涉及内容意义来说，诗和文学当然不能列入纯粹美。”[65]

“审美无利害关系”命题显然不适合于“依存美”。《红楼梦》作为一部小说，属于“依存美”之列。对于这个由语言构筑成的意义世界，所谓“观者不欲，欲者不观”，简直如天方夜谭。

叔本华在这一点上追随着康德的步履。在叔本华看来，只

有孤立地静观事物本身，其经验才是审美的经验，在这种孤立地静观中，事物的实体性存在，它的时空坐标、它与周围事物的关系都在审美者的视线之外。在鉴赏活动的心理过程中，占有欲是审美态度的死敌。但是，审美态度并不因此而使审美主体与审美对象之间杜绝利害关系。对于视觉艺术可以是这种静观，对于诗，语言艺术，不可能无利害关系。利害关系已渗透、内化到读者的知觉经验中去了。

一种美学理论，往往是以特定的对象作为分析的内容、基础、起点，也即是对特定的对象归纳、提炼、升华。然而，当归纳的结论升华为一种理论的时候，它就开始了被演绎的命运，这是人类的本性，演绎的结果则是使理论溢出原来归纳的特定对象的范围之外，于是，这种演绎就要冒着"以偏概全"、"张冠李戴"的危险。西方美学理论有很多是以视觉艺术为分析对象的，静观理论尤其如此。"审美无利害关系"命题用在视觉艺术上，的确可以把审美态度与非审美态度区分开来。由对视觉艺术作品的分析而升华出来的"审美无利害关系"命题本来应在该命题之前加上"视觉艺术的"这一限定语而成为"视觉艺术的审美无利害关系"的命题。但是，西方美学家却把这一限定语省略了。于是这一命题就溢出视觉艺术的范围，而覆盖了全部艺术领域。这一命题一旦进入语言艺术领域，便成为一个超历史的命题。

但是，西方一些哲学家出于价值学与伦理学的考虑而接受了"审美无利害关系"的命题。叔本华的哲学思想与其美学思想在这一点上汇为一体。正因为美学被当成摆脱哲学贫困的出路，因而美学成为哲学的延伸，而不是文学的延伸或升华；也因此，西方的美学家大多是哲学家（准确地说是主要作为哲学家）而不是文学家。叔本华把人生而有欲、欲而必受限制、欲的满足

必生厌倦、欲无止境、因而生活即是痛苦等视为生活的本质。人生就在痛苦与厌倦之间摆动。叔本华所思考的问题是：怎样才能使人超出“痛苦与厌倦”这一轮回，怎样才能使人无欲。在这种情况下，“审美无利害关系”的命题自然为他所欣然接纳。既然审美是无利害关系的，因而审美可以使人无欲，人只有无欲才能进入审美状态。没有欲望也就没有痛苦与厌倦。所以，在叔本华那里，审美与解脱是同义词。要解脱就只有审美，审美即可以使人解脱。

正是在这一点上，王国维承接了叔本华哲学、美学的最大困难。他也是出于解脱的目的而接受叔本华哲学和美学的。然而，他的不幸在于他的分析对象却是一部文学作品，一部“备记花月繁华之盛”的小说《红楼梦》。所谓“花月”，即是男女性爱，“繁华”即是荣华富贵，换言之，即是“食、色”，“花月繁华之盛”即是欲望的膨胀状态。当然，这个“花月繁华之盛”的结局是“落了片白茫茫大地真干净”，但是，对于这个对比强烈、结局令人震惊的小说世界的鉴赏、判断本身却不可能是“无利害”的。王国维认为《红楼梦》的题旨在于展示人生之痛苦与解脱。然而，对于这个“痛苦与解脱”的艺术世界的阅读却不能使人解脱。这同样是一个语言悖论。若说审美无利害关系，那么，《红楼梦》就与读者无利害关系，那么，读者如何通过阅读《红楼梦》而得到解脱的？如果说非功利的阅读态度就是解脱，那么，阅读《红楼梦》与阅读《儿女英雄传》又有什么区别呢？

王国维只不过是想借“审美无利害关系”的命题去演绎《红楼梦》，证明《红楼梦》使人无欲解脱。而实际上，他与《红楼梦》的小说世界（尤其是小说的悲剧内涵与性质）处于一种利害关系。所以他不能不涉及《红楼梦》的伦理学价值，不能不展开诠

释的伦理学维度。正是在伦理学维度上,《红楼梦》的人的世界得以展开,社会关系的总和在这里集结,人的经济关系、政治关系、价值观念通过这个伦理学维度而进入小说的艺术世界。而《红楼梦》的主体超越意向也因这个伦理世界而成立。

对《红楼梦》悲剧内涵的感知,使王国维不得不展开《红楼梦》的伦理学维度。他认为《红楼梦》精神,即是解脱的精神,"而《红楼梦》一书,实示此生活此痛苦之由于自造,又示其解脱之道不可不由自己求之者也。"他把解脱当成伦理学上的最高价值。他由此而陷于道德与自由的两难之中:如果把解脱作为伦理学上最高的理想,那么,从社会道德看来,这就是"绝父子、弃人伦、不忠不孝之罪人"。为逃避社会道德的指控,王国维追本溯源,指出"今日之世界"本来就是鼻祖一时之谬误的产物,其存在缺乏合理性。言下之意,今日的社会道德也不具有绝对的价值。而另一方面,他的这种自问自答已表明,他不能不面对社会道德的指控。在本体论诠释与伦理学体验上,王国维是自相矛盾的。

在文明社会中,人与自然的关系、人性自身的自成悖论,都与人的伦理学存在息息相关,或者说,它们一起构成了对人的限制和人的悲剧超越的对象。《红楼梦》悲剧当然是通过伦理关系去展开的。Karl W. Deutsch 说:"每当意识超越了能力,悲剧便会产生……"[66]而在《红楼梦》的"树倒猢狲散"的结局降临之前,"悲凉之雾,遍被华林,然呼吸而领会之者,唯宝玉而已。"[67]他的悲剧意识比起贾府里的其他人来,显得超前,贾宝玉的这种悲剧领悟主要是本体论上的,他的本体论体验是在与贾府里的各色人等的互相关系的挤逼下进行的,每当他感受到他人的限制的时候,他不是作伦理价值上的抉择,而更多的是作本体论上的冥思。可以说,在贾宝玉身上,人的悲剧性存在及悲



剧超越与伦理学价值的矛盾以非常尖锐的形式表现出来。

王国维急于论证他的悲剧超越的绝对性而置《红楼梦》的伦理世界的真实于不顾，结果把对《红楼梦》的悲剧诠释变成对叔本华哲学的演绎。所以他对《红楼梦》后四十回那些道光佛影爱不释手，而对前八十回所展现的社会历史内涵则充耳不闻。

与王国维的诠释维度相近似的是一种将美抽象化的倾向。俞平伯在1923年说，《红楼梦》是为"悲金悼玉"而作的，为钗黛的悲剧结局而惋惜："且书中钗黛每每并提，若两峰对峙双水分流，各极其妙莫能相下，必如此方极情场之盛，必如此方尽文章之妙。若宝钗为三家村妇，或黄毛鸦头，那黛玉又岂有身分之可言。与事实既不符，与文情亦不合，雪芹何所取而非如此做不可呢？"[68]俞平伯的观点被概括为"钗黛合一"四个字。"钗黛合一"包含两层意思，一是"悲金悼玉"，作家为钗黛相同的悲剧命运（"千红一哭，万艳同悲"）而惋惜悲悼，并无左右褒贬之意，更无"封建"与"反封建"、"卫道"与"逆道"之区分；二是在艺术格局上显示出"两峰对峙双水分流"的对称交错美，"必如此方尽文章之妙"。文革后，俞平伯的"钗黛合一"论被一些红学研究者所继承并发挥，"钗黛合一"论的第一种含义被发展成为：泛爱、悼红。这些学者认为，"钗黛合一"意味着钗黛并非对立，而是互补、和谐的，林黛玉与薛宝钗分别代表着两类美，她们最终相同的悲剧命运又表明：正是由于曹雪芹的"钗黛合一"的态度，才使小说的主题走向更深更广，走向对于妇女命运、对青春、美的毁灭的关注与沉痛。"钗黛合一"论的第二种含义被发展成为曹雪芹的美学思想：以泛爱思想为内核的"耽美"审美意识。

把"钗黛合一"理解成"两峰对峙双水分流"，理解成"必如此方极情场之盛，必如此方尽文章之妙"，理解成"耽美"、"泛爱"，

则是把“美”抽象化了。八十年代以来，中国美学界盛行“美的超功利性”。这实际上有其良苦之用心，这是为了摆脱文革十年期间文艺俯伏在政治强权之下的奴隶地位而假定的美学原则。审美的超功利性是指审美是一种精神愉悦，审美不应联想到审美对象的物质实用性。审美应保持一定的距离，然后与审美对象进行精神上的、情感上的交流。

为了避免阶级斗争的政治功利主义，而以“美”、“青春”等抽象名词去超功利，实际上正好证明“审美非功利”的观念不适用于文学与诗。审美的超功利性并不等于审美的抽象化。构成审美境界的不是抽象的概念，而是作家的审美理想、价值观念（世界观和人生观）在艺术中的呈现。把“ 钗黛合一 ”理解成曹雪芹的“耽美”的审美理想，实际上是抽掉美的现实内涵，忽略了曹雪芹的存在体验。

强调审美直观的无利害关系，实际上，旨在彰显主体超越的地位，它是对于在审美判断上采取简单的道德判断的做法的反拨。但是，审美判断中的美丑与道德判断上的善恶，两者之间并不能简单地划上等号。这一问题在悲剧美学中尤其重要。

《红楼梦》之前的中国古典悲剧作家往往把遵循现存道德规范者视为“善”；善者即是“真”，故《金瓶梅词话》的著名评点者张竹坡说：“天下最真者，莫若伦常；最假者，莫若财色。”[69] 而“真”也就是“美”。所以，与其说，在中国古典悲剧作家那里，善、真、美三者统而为一，不如说，三者只不过是同义反复。在他们笔下，悲剧主人公是现存道德规范的虔诚执着的恪守者，其悲剧是道德堕落者（恶）一手造成的。然而，善与恶虽是彼此对立，却是互相依存、互相转化的。道德范畴的内涵具有历史性，随着历史的发展，道德范畴的内涵也或快或慢地发生变化。同时，道德



又具有相对的稳定性，因而与历史发展往往不是处于一种同步关系，而是出现一种时间差，这使道德判断显得更为复杂。尤其是在一种道德所附丽的社会制度形成和衰亡的历史阶段中，善恶的判断尤其处于两难之中。一种新生的社会力量（社会关系），当它尚不具有存在的合理性的时候，其行为往往被视为恶，这种恶在进取、抗争的过程中往往遭到毁灭，在这种新生社会力量取得统治地位（成为"善"）之后，随着历史的发展而逐渐失去其存在的合理性的时候，它同样被视为恶，它最终逃脱不了毁灭的命运。当对这两种情形进行审美表现（创作悲剧）的时候，对它的审美判断与道德判断就出现了错位现象。恩格斯曾经指出"恶"对于历史发展的杠杆作用："在黑格尔那里，恶是历史发展的动力借以表现出来的形式。这里有双重的意思，一方面，每一种新的进步都必然表现为对某一神圣事物的亵渎，表现为对陈旧的、日渐衰亡的、但为习惯所崇奉的秩序的叛逆，另一方面，自从阶级对立产生以来，正是人的恶劣的情欲——贪欲和权势欲成了历史发展的杠杆，关于这方面，例如封建制度的和资产阶级的历史就是一个独一无二的持续不断的证明。"[70]

《红楼梦》既表现善的悲剧，又表现恶的悲剧，既写了贾宝玉、林黛玉的悲剧，又写了贾政、王熙凤的悲剧。而对于贾政、王熙凤这一类悲剧，人们的道德判断和审美判断就往往会处于两难之中。

然而，重视道德判断与审美判断的关系的复杂性，否定以道德判断代替审美判断的简单做法，并不是要割断审美判断与道德判断的关系，反过来以抽象审美判断代替道德判断，夸大审美直观的作用和范围，割断审美活动与社会意识、历史意识的关系，把主体超越当成主体的一厢情愿。

〔1〕〔2〕 成穷《从〈红楼梦〉看中国文化》，第7页，第35页，上海三联书店1994年版。

〔3〕 韩东屏《论价值定义困境及其出路》，《新华文摘》1994年第9期。

〔4〕 见叔本华《作为意志和表象的世界》，商务印书馆1986年版，第21页。

〔5〕 转引自叶嘉莹《王国维及其文学批评》，第173页，广东人民出版社1982年版。

〔6〕 《西方美学家论美和美感》第151—153页。

〔7〕〔8〕 冯景源主编《现代西方价值观透视》第29页，第7页，中国人民大学出版社1993年版。

〔9〕〔10〕〔11〕〔12〕〔13〕 见《审美之维——马尔库塞美学论著集》第203页，第206页，第205页，第207—208页，第209页，李小兵译，三联书店1989年版。

〔14〕 见《论文化超越》，载余英时《钱穆与中国文化》，上海远东出版社1994年版。

〔15〕 见《近代红学的发展与红学革命——一个学术史的分析》，见胡文彬、周雷编《海外红学论集》，上海古籍出版社1982年版。

〔16〕〔35〕 见《〈红楼梦〉的两个世界》，见胡文彬、周雷编《海外红学论集》，上海古籍出版社1982年版。

〔17〕〔37〕〔38〕〔42〕 见胡文彬、周雷编《海外红学论集》，上海古籍出版社1982年版。

〔18〕〔29〕〔51〕〔52〕 《红楼梦》第6回，第19回，第34回，第38回。

〔19〕 见刘小枫《拯救与逍遥》第三章，上海人民出版社1988年版。

〔20〕〔21〕〔22〕 《〈红楼梦〉的两个世界》注62，见胡文彬、周雷编《海外红学论集》，上海古籍出版社1982年版。

〔23〕〔25〕〔26〕〔34〕 《拯救与逍遥》，第320页，第321页，第318页，



第326—327页，上海人民出版社1988年版。

〔24〕 见《中国古典小说研究资料汇编·〈红楼梦〉评论》(三)，台湾天一出版社1981年版。

〔27〕 《轮回与归真》第136—137页，汕头大学出版社1993年版。

〔28〕 见《"钗黛合一"与"意淫"：主体性的消解》，载《〈红楼梦〉学刊》1995年第2辑。

〔30〕〔31〕 《〈红楼梦〉辨·〈红楼梦〉底地点问题》，见《俞平伯论〈红楼梦〉》，上海古籍出版社1988年版。

〔32〕〔33〕 《读〈红楼梦〉随笔》，见《俞平伯论〈红楼梦〉》，上海古籍出版社1988年版。

〔36〕 见《曹雪芹与〈红楼梦〉》。

〔39〕 如王向峰，撰有《曹雪芹的乌托邦幻想》一文，载《〈红楼梦〉学刊》创刊号；刘小枫，撰有《拯救与逍遥》一书。

〔40〕 这一点，王蒙先生在其《红楼启示录》中有过较为细致深入的分析。

〔41〕 《红楼启示录》，三联书店1991年版，第180页。

〔43〕 余英时《"眼前无路想回头"——再论〈红楼梦〉的两个世界兼答赵冈兄》，见胡文彬、周雷编《海外红学论集》，上海古籍出版社1982年版。

〔44〕〔45〕〔46〕 余英时《钱穆与中国文化》第244页，第244—245页，第254页，上海远东出版社1994年版。

〔47〕 马克思《黑格尔法哲学批判导言》，《马克思恩格斯全集》第1卷，第457页。

〔48〕 恩格斯《致斐·拉萨尔》，1859年5月18日，《马克思恩格斯全集》第29卷，第596页。

〔49〕 王阳明《传习录》卷中《答聂文蔚》。

〔50〕 李贽《焚书》卷一。

〔53〕〔54〕〔61〕〔62〕 《作为意志和表象的世界》第三篇，石冲白译，商

务印书馆1982年版。

〔55〕 成之《小说丛话》，见黄霖、韩同文编注《中国历代小说论著选》，江西人民出版社1990年版。

〔56〕〔57〕〔58〕〔59〕 《诗学》第二章、第六章，第六章，第十五章，人民文学出版社1982年版，罗念生译。

〔60〕 《悲剧心理学》第94页。

〔63〕 《判断力批判》上卷第一部分第6节，宗白华译，商务印书馆1985年版。

〔64〕 康德《判断力批判》上卷第一部分第16节，采用朱光潜译文，见《西方美学史》下卷第366页。

〔65〕 《西方美学史》下卷，第366—367页。

〔66〕 《悲剧的超越》英译本序，工人出版社1988年6月。

〔67〕 《中国小说史略》。

〔68〕 《〈红楼梦〉辨·作者底态度》，见《俞平伯论〈红楼梦〉》，上海古籍出版社1988年版。

〔69〕 《竹坡闲话》。

〔70〕 《马克思恩格斯选集》第四卷第233页，人民出版社1972年版。

后　记

红学被称为二十世纪三大显学之一，研究队伍之庞大，研究成果之丰硕，研究方法之多样，都足以标示此学之显。这些丰富多样的研究方法有其文化上的规定性。本书一方面试图从一个极为狭窄的窗口认识二十世纪中国学术思想的性质与流变，并以之为参照系，另一方面以“问题与解答”模式去描述这种规定性。只希望能提纲挈领，当然也难免挂一漏万。

感谢黄天骥老师百忙之中为此书作序。感谢汕头大学李嘉诚出版基金的资助。人民文学出版社刘国辉先生、张福海先生对此书提出过诸多宝贵的修改意见，在此一并致谢。

作　者

1997年3月于汕头大学